



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

**Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española**

TESIS DOCTORAL

**EL *BILDUNGSROMAN* EN LAS NARRADORAS
ESPAÑOLAS DE POSGUERRA: 1940-1960**

Carlos Javier Vadillo Buenfil

Director:
Dr. José Teruel Benavente

Programa de doctorado:
Las literaturas hispánicas y los géneros literarios en el contexto occidental

2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. EL <i>BILDUNGSROMAN</i>: INICIADOS E INICIADAS	9
1.1 Las señas de identidad del <i>Bildungsroman</i> : acercamientos teóricos	11
1.2 El <i>Bildungsroman</i> , un diálogo entre la filosofía y la historia: el “aprender del padecer” y el “ser-marcado-por-el-pasado”	27
1.3 La novela de formación y sus protagonistas: entre héroes y heroínas	41
1.4 <i>Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister</i> (1795-1796): novela fundacional	48
1.5 “Confesiones de un alma bella”: relato de formación femenina intercalado en <i>Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister</i>	57
1.6 <i>Jane Eyre</i> (1847) de Charlotte Brontë: un <i>Bildungsroman</i> representativo del protagonismo femenino	62
2. LA INMEDIATA POSGUERRA: LA NUEVA ESPAÑA	70
2.1 Afianzamiento, consolidación y sacralización del régimen franquista: el nacionalcatolicismo	73
2.2 El primer franquismo: ideología y cultura en el nuevo Estado	82
2.3 La práctica censoria y la literatura	87
2.4 La educación de la mujer: <i>la razón entre las sombras</i>	98
2.5 Literatura y novela bajo el primer franquismo	111
2.6 Presencia de autoras en la narrativa de la inmediata posguerra: la escritura de <i>Bildungsromane</i>	123
3. LA TEXTUALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA EN LOS <i>BILDUNGSROMANE</i> DE CARMEN BARBERÁ, EULALIA GALVARRIATO, CARMEN LAFORET, CARMEN MARTÍN GAITE, ANA MARÍA MATUTE, DOLORES MEDIO Y ELENA QUIROGA	139
3.1 Novelas de autoconcienciación: el yo narrante y el yo narrado en <i>Adolescente</i> (Carmen Barberá), <i>Nada</i> (Carmen Laforet), <i>Primera memoria</i> (Ana María Matute) y <i>Tristura</i> (Elena Quiroga)	142
3.2 El diario o la memoria: la escritura del proceso de concienciación en <i>Cinco sombras</i> (Eulalia Galvarriato), <i>Entre visillos</i> (Carmen Martín Gaité) y <i>Los Abel</i> (Ana María Matute)	159
3.3 Narrar el desarraigo desde la omnisciencia: <i>La isla y los demonios</i> (Carmen Laforet), <i>Nosotros, los Rivero</i> (Dolores Medio) y	

<i>Luciérnagas</i> (Ana María Matute)	171
3.4 Narración y tiempo en los <i>Bildungsromane</i>	178
4. UN LUGAR EN EL MUNDO	185
4.1 La recuperación de la infancia padecida: entre la <i>Tristura</i> y la <i>Primera memoria</i>	188
4.2 Jóvenes conciencias disidentes: el “aprender del padecer”	206
4.3 <i>Tristura</i> y <i>Primera memoria</i> : los primerizos atisbos a Eros y a Tánatos	269
4.4. La dualidad en la conciencia: entre el tiempo de la vida y el tiempo de la muerte en <i>Los Abel</i> , <i>Entre visillos</i> , <i>Adolescente</i> , <i>La isla</i> y <i>los demonios</i>	
<i>Luciérnagas</i> , <i>Cinco sombras</i> , <i>Nosotros</i> , <i>los Rivero</i> y <i>Nada</i>	282
4.4.1 La erotización del existir	282
4.4.2 Tiempo del morir	316
5. LA FRAGUA DE UNA CONCIENCIA FEMENINA PROPIA	330
5.1 Memoria y escritura: la configuración de una conciencia femenina	334
5.2 De la ausencia de voz a la presencia textual	348
5.3 Una identidad propia: entre las historias y la Historia	360
CONCLUSIONES	372
BIBLIOGRAFÍA	379

INTRODUCCIÓN

Durante el primer franquismo (1940-1960) se escriben y publican en España novelas de factura realista, aunque con disímiles tendencias estéticas que la historiografía literaria ha agrupado bajo diversas y, a veces, polémicas clasificaciones: propagandística, realista decimonónica o tradicional, tremendista, existencial, rosa, neorrealista y realista social. En su mayoría, esta producción novelística se caracterizó por entablar vasos comunicantes con su inmediato contexto histórico-político: la guerra civil y la inmediata posguerra.

Dentro de este variado panorama irrumpen escritoras que coinciden en la práctica de un subgénero narrativo que la tradición crítica ha denominado como *Bildungsroman* de protagonista femenino, y que comienzan a publicar sus primeras obras a mediados de los años cuarenta. Lo importante de esta preocupación artística no es que escribieran las inaugurales novelas de iniciación de la literatura española contemporánea (Benito Pérez Galdós y Juan Valera ya lo habían hecho con protagonistas masculinos en el XIX y, antes de la guerra civil, Miguel de Unamuno y Pío Baroja, además de que en 1915 Concha Espina publica *La rosa de los vientos*, novela de formación femenina), sino que a pesar de pertenecer a distintas promociones literarias, estas autoras narran historias en las que el acceso a la madurez y el proceso de formación del sujeto femenino son pivotes de sus construcciones argumentales. A través de la focalización de unas huérfanas inconformistas y perspicaces que se enfrentan a los encorsetados ámbitos sociales y familiares implantados por el nacionalcatolicismo, en su mayoría *alter ego* de las propias escritoras, ponen de manifiesto la adquisición de experiencias, sean positivas o negativas, y la problemática de una educación basada en el autoritarismo, la disciplina severa, la abnegación y la doctrina católica. A partir de *Nada* (1945) de Carmen Laforet hasta *Primera memoria* (1960) de Ana María Matute, el *Bildungsroman* con protagonistas sensibles y críticas es una de las vetas de la ficción novelesca de las dos primeras décadas de posguerra, cultivada y enriquecida por otras tantas obras y creadoras: *Cinco sombras* (1947) de Eulalia Galvarriato, *Los Abel* (1948) de Matute, *La isla y los demonios* (1952) de Laforet, *Nosotros*, *Los Rivero* (1953) de

Dolores Medio, *En esta tierra* (1955) de Matute, *Adolescente* (1957) de Carmen Barberá, *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaité y *Tristura* (1960) de Elena Quiroga. Por sus concomitancias temáticas y argumentales con los títulos mencionados, no soslayamos mencionar *Memorias de Leticia Valle* (1945) de Rosa Chacel, novela publicada en el exilio pero que se debería agregar a esta nómina de autoras y narraciones de la España interior.

Hemos elegido investigar estas obras no sólo por los reconocimientos que merecieron, sino también porque las consideramos representativas de las variantes que mostraron las novelas de formación con protagonista femenino publicadas por las autoras más sobresalientes de este periodo, pues revelan, cada una dentro de su particular hechura, el doloroso aprendizaje del existir y la construcción de una conciencia femenina, a través de rupturas y disidencias con la ideología y la retórica oficiales. Nuestro estudio parte de la premisa de que no existe un modelo único de *Bildungsroman*; reconocemos la variedad de novelas de formación, tanto de protagonista masculino como femenino, que se han escrito a lo largo del tiempo en las tradiciones literarias, de acuerdo a sus diferencias socioculturales. Basta con examinar comparativamente los primeros hitos fundacionales que para el subgénero suponen *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796) y el relato “Confesiones de un alma bella”, intercalado en la misma novela de Johann Wolfgang von Goethe, o *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, por citar significativos ejemplos.

Para exponer cuestionamientos al orden impuesto por el Estado y la Iglesia, los dos poderes que rigieron la España franquista, nuestras narradoras acuden a diversas estrategias narrativas, como son la novela de autoconcienciación en la que la protagonista ya madura se contempla para narrarse a sí misma (yo narrador, yo narrado), la inclusión de diarios o memorias dentro del relato, y la creación de una voz onnisapiente que narra y se entromete en la intimidad del yo. Lo que unifica a estas ficciones es que presentan a heroínas que no encajan dentro de los modelos generalizados de la muchacha afanada en los arreglos físicos y en las veleidades femeninas; son chicas “raras” —como las denominó Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana*— que se preocupan más por su crecimiento interior, por su libertad y autonomía, por su formación intelectual, que por esperar la llegada del príncipe azul, procederes que socavan la ideología patriarcal. La problematización de estas inexpertas descansa no sólo en su orfandad, sino en la colisión entre sus aspiraciones por buscarse un

lugar para “estar” en el mundo y las visiones retrógradas de la dictadura que las quiere quietas y silenciosas, pasivas y dependientes, ignorantes y sonrientes, como debe comportarse la “auténtica mujer española”.

Aproximarnos a este conjunto de novelas para analizar con un enfoque integrador y comparatista sus particulares señas de identidad nos llevó a apoyarnos en los primeros acercamientos conceptuales al *Bildungsroman* (Friedrich von Blanckenburg y Karl Morgenstern), así como en los estudios que con posterioridad se fueron publicando (Rolf Selbmann, Wilhelm Dilthey, Mijail Bajtin, Paul Ricoeur, Mordecai Marcus); también acudimos a las tipologías aportadas por la narratología (Gérard Genette, Jaap Lintvelt), a las variadas perspectivas de la crítica feminista española y a las visiones teóricas proyectadas por la filosofía y la historia, pues nos interesa señalar los diálogos que se instauran entre estas dos disciplinas y la poética de las narraciones de iniciación. Para dilucidar la triple temporalidad que determina a la novela de aprendizaje, como lo es la biológica, la existencial y la histórica, hemos acudido a variadas concepciones metodológicas que nos han enriquecido y aportado luces en la exposición: la experiencia genuina proveniente del sufrimiento traducida en la fórmula “aprender del padecer” (Hans-Georg Gadamer); la relación conflictiva entre el sujeto moderno y el mundo (Hegel); la conciencia de la posibilidad de la finitud humana (Martin Heidegger, Gadamer); la dispersión de la posibilidad y la libertad como problema existencial (Nicola Abbagnano); el desamparo y la náusea existenciales (Albert Camus, Jean Paul Sartre); la orfandad existencial y las “situaciones límites” (Karl Jaspers); la escritura confesional para asediar la unidad del ser, el mundo como epifanía y la dimensión temporal en la conciencia que ausculta su humana condición (María Zambrano); la conversión en *otro* después de atravesar el rito de iniciación (Mircea Eliade); la transformación de la conciencia individual del héroe y su proyección y trascendencia hacia la existencia en el devenir histórico (Bajtin); el ser como perdedor, víctima y vencido de su circunstancia histórica: el “ser-marcado-por-el-pasado” (Ricoeur), y la infancia y sus oníricos espacios persistentes en la memoria (Gaston Bachelard). Para penetrar en los entrecruzamientos de Eros y Tánatos, categorías dialécticas que rigen los aprendizajes de las iniciadas, hemos considerado las disquisiciones de Herbert Marcuse y, de nueva cuenta, a María Zambrano, quien en sus ensayos atisba entre el tiempo de la vida y el tiempo de la muerte.

Las heroínas del *Bildungsroman* del primer franquismo trazan en su inconformidad la búsqueda de una conciencia auténtica que intenta evadirse de la reificación en las que pretende sumirlas el medio circundante y, ante la ausencia de modelos femeninos que admirar, pretenden construirse una personalidad acorde con sus legítimos sentires que chocan contra las virtudes sustentadas por la Sección Femenina de Falange: la Aldonza Lorenzo dedicada con resignación y entrega a las labores del hogar, y la Dulcinea callada y embellecida, con la sonrisa en el rostro para esperar el retorno del marido que, cual guerrero, vuelve a casa para reposar sus cuitas, como bien hace notar Carmen Martín Gaité en su diagnóstico sobre los usos amorosos durante el nacionalcatolicismo. Al insuflar de vida a estas ficticias iniciadas, las autoras especifican que la realización de las mujeres está más allá del camino hogareño o de la senda religiosa, y se declaran en abierta transgresión en contra de los cánones y valores impuestos y difundidos entre la sociedad española de posguerra a través de la novela rosa: hogares y finales felices, hombres protectores, mujeres ejemplares, optimistas y sumisas.

Todas estas teorizaciones y reflexiones nos han abierto el camino para determinar los rasgos distintivos de los *Bildungsromane* de autoría femenina publicados bajo un contexto estético e ideológico común, y nos han permitido marcar las diferencias con las novelas de formación de autoría masculina y con protagonista varón del mismo periodo histórico. Las zozobras, las dudas y las epifanías de las heroínas, las experiencias eróticas y tanáticas que forman una idea más o menos cierta del existir, la pesquisa de una identidad y voz propias en medio de un mundo convulsionado por la violencia física y psicológica (la guerra civil y la inmediata posguerra), son las propuestas estéticas que más nos ha llevado a valorar a las escritoras de las décadas de 1940 y 1950; la visión en conjunto de sus obras, como pretendemos demostrar, abrió más perspectivas a la literatura escrita por mujeres y, desde la ruptura y la mediación literarias, trazaron otras temáticas y plantearon otros tratamientos del ser femenino en la narrativa española de posguerra.

Nuestras narraciones ironizan la doble moral de la dictadura y ejemplifican la Historia entre vencedores y vencidos, como fue el latir bajo el primer franquismo, novelas de aprendizaje germinadas en el interior de una época de autarquía política, económica y cultural, manifestaciones del desencanto donde se aborda la desmitificación entre una

apariencia de realidad y la triste realidad recreada por las heroínas. Éste es el entramado de la auténtica experiencia individual e histórica donde asoma el rostro y la figura del hombre verdadero. Es la experiencia histórica de —nos esclarece María Zambrano— “varias generaciones, entre las que se incluyen las que padecieron bajo el poder de lo apócrifo y de su innumerable y cruenta persecución”.¹

¹ M. Zambrano, *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 25.

EL *BILDUNGSROMAN*: INICIADOS E INICIADAS

Los aprendizajes y la transformación de la conciencia experimentados por el individuo, ya en la infancia, ya en la juventud, han sido temáticas y motivos recurrentemente recreados en la ficción; tan es así, que las narraciones de iniciación ocupan un buen lugar dentro del panorama de casi todas las culturas del mundo. La transición de una edad inexperta a otra madura, con sus correspondientes ritos individuales y sociales, constituyen el *leitmotiv* de un subgénero novelesco que desde su nacimiento ha explorado los conflictos del ser en formación, los avatares y peripecias de un yo individual que se inicia abriéndose al existir en busca de certidumbres, en pos de un lugar y un estar en el mundo. Por eso, la tradición alemana dieciochesca del *Bildungsroman* se ha extendido desde sus primeras obras fundacionales hasta enraizar entre las diversas manifestaciones literarias concebidas en otros tiempos y lenguas, pero todas coincidentes en la problemática de un inexperto protagonista “que se ve luchando por lograr un entendimiento mayor de las realidades de la vida, de su propia persona y del mundo”.² Esta es la sustancia de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796) de Johann Wolfgang von Goethe, la novela de formación por antonomasia que plantea la entrada del sujeto en el escenario del mundo, como sugirieron Friedrich von Blanckenburg y Karl Morgenstern, sus primeros estudiosos y teóricos.

Al estar los sujetos actantes de los *Bildungsromane* inmersos en la temporalidad, tanto por sus edades como por las historias relatadas, no es impertinente que afirmemos que entre este tipo de narración y la filosofía y la historia se entrecruzan diálogos, pues ambas disciplinas indagan sobre el devenir de la experiencia humana. El héroe de la novela de formación persigue, según Friedrich Hegel, la autoconciencia, una conciencia de sí mismo gracias al mundo que aprehende por medio de experiencias vividas que desembocan en un yo formado. La disociación entre los ideales del protagonista y la realidad del mundo, son

² R. M. Cluff, *Siete acercamientos al relato mexicano actual*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 41.

una constante en la novela de aprendizaje. El enunciado “aprender del padecer” de Hans-Georg Gadamer revela que la verdadera experiencia constitutiva y formadora del ser proviene del sufrimiento y el dolor, de la conciencia de la finitud de la condición humana, situación que se refuerza con la fórmula del “ser-marcado-por-el-pasado” de Paul Ricoeur y con el razonamiento de Mijail Bajtin sobre la trascendencia del ser individual proyectado hacia una existencia histórica. Por lo tanto, una triple temporalidad preside toda ficción de iniciación: la biológica, la existencial y la histórica.

El tiempo representado condiciona a esos seres que buscan y necesitan revelarse a sí mismos. Saber de su humana condición, nos recuerda María Zambrano, es apetencia que los va proyectando hacia su “completud”, hacia una identidad individualizada. Cada experiencia del inexperto protagonista del *Bildungsroman* es una epifanía que lo obliga a la continua mutación de su conciencia, que lo proyecta a una nueva lectura de la realidad inmediata en ese proceso de aprendizaje que significa construirse una identidad propia.

El *Bildungsroman* es habitado tanto por héroes como por heroínas. Poseer una conciencia inhábil en tránsito hacia la madurez es un reto para cualquier ser, un acertijo, pertenezca al ámbito varonil o femenino. Todo personaje transcurre, por motivos de su impericia, en la incertidumbre y el dilema, pero —aclaramos— a la protagonista toca emprender una doble disputa por el hecho de ser mujer: ella navega contra la corriente del sistema patriarcal al tiempo que atisba la conquista de un sitio. Tanto “Confesiones de un alma bella”, novela corta de formación integrada en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, como *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, novela de aprendizaje con heroína del mismo nombre, exponen problemáticas que incumben principalmente al ser femenino, pero coinciden en mostrar conciencias que luchan por conservar su independencia, dignidad y libertad, actitudes que se ven reactualizadas en los *Bildungsromane* de las autoras españolas de la inmediata posguerra. Carmen Laforet, Eulalia Galvarriato, Elena Quiroga, Carmen Barberá, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Dolores Medio han dotado a la ficción española de un repertorio de novelas sustentadas en el motivo de la iniciación o proyección hacia la vida adulta, narraciones de iniciadas cuyas poéticas entablan vasos comunicantes con las historias del desarrollo individual planteadas en los *Bildungsromane* tradicionales, esto es, una heroína que se ve enfrentada con su medio ambiente, con su contexto sociohistórico tras la persecución de una conciencia y una personalidad propias.

Cada una de estas historias se concentra en el, como apuntara Julieta Campos, “relato de una aventura de penetración en el arte de vivir y en el sentido de la vida”.³

1.1 LAS SEÑAS DE IDENTIDAD DEL *BILDUNGSROMAN*: ACERCAMIENTOS TEÓRICOS

Las primeras aplicaciones del vocablo alemán *Bildung* estuvieron imbuidas de religiosidad: en la iglesia pietista del siglo XVII, se hablaba de *Bildung* para significar la transformación o sanación del cristiano, gracias a la intervención de la indulgencia y la virtud divinas. El sentido de “transformación” prevaleció en la palabra en el siguiente siglo, aunque ya despojada de su carácter devoto, incorporándose a la lengua e idiosincrasia germanas con significados de aprendizaje. En la ideología de la época, el concepto *Bildung* se interpretó “como una cultura del alma, una formación interior [...] un trayecto, un recorrido a través del cual un ser tiende hacia una forma propia [hacia] una 'maduración'”.⁴ De estos arranques semánticos deriva el interés de algunos especialistas por separar los términos “educación” de “formación”: “*Erziehung* —educación— es la actuación para configurar el carácter de la persona, mientras que *Bildung* —formación— le ofrece [al individuo] capacidad para comprenderse a sí mismo y al mismo tiempo al mundo”.⁵ Aplicado con posterioridad el término al ámbito de lo literario, revela la ficción que “expresa el cuidado de uno mismo por la propia formación individual, la salvación y justificación de la propia vida, [...] todo ello en medio de un subjetivismo personal y espiritual”.⁶

La historiografía traza la génesis del *Bildungsroman* (*Bildung*: 'desarrollo', 'formación', 'aprendizaje'; *roman*: 'novela'), en un espacio y un tiempo precisos: la Alemania dieciochesca. El nacimiento de la novela de formación encontró caldo de cultivo en las condiciones sociales y culturales propias de ese país y de esa época: en primer término, destacamos la propuesta generalizada de una formación integral del sujeto (y, por extensión, de la humanidad) sustentada en la educación estética, idea reflejada en el pensamiento de Friedrich Schiller que recomendaba que “para resolver un problema político hay que tomar el camino de la estética, pues sólo a través de la belleza se accede a

³ J. Campos, “Lezama o un heroísmo secreto”, *Un heroísmo secreto*, México, Editorial Vuelta, 1988, p.100.

⁴ J. Ipland García, *El concepto de “Bildung” en el neohumanismo alemán*, Huelva, Editora Andaluza, 1998, pp. 31-32.

⁵ *Ibíd.*, p. 76.

⁶ C. Vilanou Torrano, prólogo a *El concepto de “Bildung” en el neohumanismo alemán*, *op. cit.*, p. 11.

la libertad”.⁷ Los problemas fundamentales del espíritu fueron puestos a discusión y “la poesía pasó por fin a ser, para el pueblo alemán, el medio de educación más importante”,⁸ pues en ella residía la genuina expresión de la lengua y de los sentimientos del hombre. Por otro lado, no podemos dejar de tener en cuenta la existencia de una nobleza ociosa, feudal, poco humanista y sensible, frente a una pujante clase burguesa intelectualizada que patrocina el desarrollo de un teatro nacional destinado a reforzar el papel protagónico de Alemania dentro del marco cultural europeo; a estos elementos contextuales se agrega el surgimiento del Romanticismo, movimiento que en sus bases estéticas exaltaba la imaginación creadora por encima de la razón, la supremacía del yo o del uno mismo más allá del mundo de afuera o del no yo, y que impelía a la búsqueda de la emancipación y la libertad para que el sujeto creara el mundo a la medida de su experiencia y pensamiento, para que aspirara el ego a cumplir su papel de establecer la realidad objetiva;⁹ esto es, como aclaró Friedrich Schlegel, “la autoconciencia propugnada por el idealismo subjetivo de Fichte, que tomaba al Yo como punto de partida y de llegada del despliegue de la realidad”.¹⁰ De este modo, “la individualidad y la exploración interior —enfatisa Susana Gil-Albarellos— son rasgos y actividades mucho más acordes con el cortesano intelectual alemán” que los elementos históricos de la literatura francesa o las aventuras de la ficción inglesa.¹¹ En este sentido, una clara marca que diferencia al romanticismo alemán de las otras corrientes del resto de Europa es su preocupación por los movimientos filosóficos y las cuestiones culturales que fortalecían la identidad nacional.¹²

⁷ Ápud M. Salmerón, introducción a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 41.

⁸ M. Koch, *Historia de la Literatura Alemana II*, Carlos Riba (trad.), Barcelona, Editorial Labor, 1940, p. 12.

⁹ Cf. M. Cranston, “El romanticismo alemán”, *El romanticismo*, José Manuel Pedrosa (trad.), Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1997, pp. 35-36.

¹⁰ Ápud M. Salmerón, introducción a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, *op. cit.*, p. 68.

¹¹ S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, “De la limitación histórica a la proyección universal en la novela de aprendizaje”, *Estudios de teoría literaria como experiencia vital*, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), Universidad de Cádiz, 2008, p. 199.

¹² Los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm buscaron el reconocimiento de los cuentos maravillosos alemanes como un patrimonio cultural enraizado en el espíritu nacional. “No sólo consiguieron ese objetivo, sino que, además, lograron dotar a la lengua alemana de instrumentos filológicos y lexicográficos de tipo similar a los que, en el país vecino, había desarrollado ya la Academia Francesa” (M. Cranston, “El romanticismo alemán”, *op. cit.*, pp. 53-54).

En 1774, la crítica alemana elaboró las primeras bases teóricas sobre la novela de aprendizaje;¹³ considerando *Agathon* (1765)¹⁴ de Christoph Martin Wieland, relato sobre las aventuras y la educación de un joven filósofo en la Grecia clásica, Friedrich von Blanckenburg fue el primero en describir la esencia de estas ficciones, aunque sin aplicar la palabra *Bildungsroman*. En su *Ensayo sobre la novela*, escribió Blanckenburg que las novelas debían propiciar esparcimiento pero a la vez ser edificantes, y que en una novela de formación se relata la historia interior de una individualidad, es decir, “todas las circunstancias por las que el protagonista ha llegado a ser lo que es”.¹⁵ La poética de este tipo de obra, continuamos con el estudioso, más que en la temática, estriba en las circunstancias positivas o negativas que influyen en la formación del héroe, y que son la parte medular de su estructura.

En la primera década del siglo XIX (1813), Karl Morgenstern utiliza por primera vez el término *Bildungsroman* en una conferencia dictada en la Universidad Imperial de Dorpat. Para describir esta clase de relato, Morgenstern recurrió también a la novela de Wieland y a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796) de Goethe, considerada por el crítico como el primer *Bildungsroman*; a partir de sus elucubraciones, el profesor de Estética entabla comparaciones entre la epopeya y la novela, y advierte dos diferencias básicas entre ellas: la epopeya atiende a un destino colectivo, mientras en la novela el destino es individual, el del héroe; en la epopeya, el protagonista transforma al mundo, en cambio, en la novela el héroe es transformado por el mundo.¹⁶ De estas observaciones, Morgenstern infiere que en la novela de aprendizaje se “representa la formación del héroe desde sus comienzos hasta un determinado grado de perfección”, agregando que la formación del héroe fomenta también la formación del lector.¹⁷

Los acercamientos teóricos de Blanckenburg y de Morgenstern han marcado las pautas para identificar las señas de identidad del *Bildungsroman*, pero este nacimiento literario habría de incardinarse con el tiempo dentro de una tradición novelesca europea,

¹³ A lo largo de nuestro trabajo usaremos con un mismo valor conceptual términos como novela de formación, novela de aprendizaje, novela de iniciación, novela de desarrollo y novela de maduración.

¹⁴ La autoeducación planteada en esta novela psicológica preparó la aparición de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (cf. M. Koch, *op. cit.*, p. 32).

¹⁵ Ápod M. Salmerón, introducción a *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ En este sentido, Mijail Bajtín considera que la novela es para el mundo contemporáneo lo que en el antiguo era la epopeya (cf. *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1989, p. 455).

¹⁷ Ápod M. Salmerón, introducción a *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 12.

norteamericana e hispanoamericana, es decir, dentro de un panorama histórico literario mucho más amplio que la realidad sociocultural alemana, de tal modo que puede hablarse de un *Bildungsroman* occidental que no se reduce a la forma eclosionada con la burguesía germana, ni al protagonismo exclusivo de varones, ya que admite la posibilidad de una actuación femenina, configurándose novelas de formación con “una nueva cultura o clase basada en una economía femenina [...] que necesita emerger con la revelación de la problemática de lo masculino”.¹⁸ Preciso es señalar también que en las distintas novelas de desarrollo existen diferencias notables, tanto de forma como de contenido; las razones hay que encontrarlas en los diversos factores histórico-sociales en los que se producen. Por eso, son pertinentes las distinciones entre las primeras novelas de desarrollo alemanas e inglesas, por ejemplo. En las primeras, el individuo revela luchas más ontológicas que sociales, mientras que, en la novelística inglesa, la lucha del individuo es más social y práctica.¹⁹

Las definiciones y aproximaciones teóricas que con posterioridad al siglo XVIII se han ido elaborando, abordan los elementos destacados por los primeros estudios del *Bildungsroman*. Rolf Selbmann razona que la historia de formación contenida en la novela de aprendizaje tiene el propósito de ser instancia unificadora e hilo conductor de todo el relato, distinguiéndose de este modo la novela de formación de otras formas novelísticas donde aparecen historias de formación, casos de la novela picaresca o la novela biográfica;²⁰ de igual forma, para Wilhelm Dilthey, en el *Bildungsroman* “las disonancias y conflictos de la vida aparecen como hitos necesarios del desarrollo a través de los cuales debe pasar el individuo en su camino hacia la madurez y armonía”.²¹ La apertura al mundo exterior es cualidad en todo iniciado que ha aprendido a examinar su realidad subjetiva. De ahí que la tradición crítica haya definido al *Bildungsroman* clásico como una narración que tiene como espina dorsal a “un joven que gradualmente va conociendo su interioridad, el mundo objetivo y los problemas de la vida, y paso a paso descubre, a través de su situación

¹⁸ L.Y. Lutes, *Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto del “Bildungsroman” femenino*, New York, Peter Lang Publishing, 2000, p. 33.

¹⁹ Cf. M. I. Lagos, *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 1996, p. 32.

²⁰ Ápod M. Salmerón, introducción a *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 17.

²¹ Ápod M. I. Lagos, *op. cit.*, p. 31.

personal, las grandezas y miserias de lo humano”.²² La maduración del inexperto es el punto medular de la trama en este tipo de novela que se centra en la evolución de un personaje durante sus años formativos; el narrador discierne y alumbró el crecimiento, desarrollo o proceso de transformación del protagonista, pues, como escribe Baquero Goyanes, la novela de aprendizaje es “la historia de una educación, de un irse haciendo un hombre [mediante] las experiencias, sacrificios, aventuras, por las que viaja hacia la búsqueda, la conquista de su madurez”,²³ visión que engarza con la de Gil-Albarellos cuando distingue dos niveles de aprendizaje en el individuo: la exploración social conseguida por medio de la movilidad espacial y la exploración personal, sustentada en la reflexión y el autoconocimiento.²⁴

Por su parte, Marianne Hirsch analiza la novela de formación tradicional en función de siete características formales y temáticas, aunque concluye que no pretende abarcar todas las variantes que pueden presentar estas ficciones. En primer término, considera que en el *Bildungsroman* canónico se focaliza la formación integral de un individuo representativo; la novela tiene carácter biográfico y social; la historia gira en torno a la búsqueda de un sentido de la vida y se desarrolla gradual, lineal y cronológicamente; sólo se relatan los hechos que forman parte del aprendizaje, y concluye cuando el protagonista se integra en la sociedad por voluntad propia; se escribe tanto en primera como en tercera persona, pero en ambos casos hay distanciamiento irónico entre la perspectiva del narrador y la del protagonista (en la novela de Goethe, la ironía se percibe desde el título de la obra: *Los años de aprendizaje del maestro Wilhelm*); todos los personajes que aparecen en la novela de formación se subordinan al protagonista y pueden desempeñar varias funciones: educadores (intermediarios entre el héroe y la sociedad), compañeros (“reflectores” del héroe, y ejemplifican logros y objetivos), y amantes (educación sentimental del héroe); por último, la novela de formación tiene un propósito didáctico: trata de educar a los lectores.²⁵ Asimismo, el panorama del *Bildungsroman* británico es diseccionado por Jerome Hamilton Buckley; en su lectura destaca motivos y temas recurrentes: la orfandad, la sensibilidad

²² V. M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 1972, p. 235.

²³ M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Editorial Planeta, 1970, p. 33.

²⁴ Cf. S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, *op. cit.*, p. 202.

²⁵ Ápod J. S. Fernández Vázquez, *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*, Universidad de Alcalá de Henares, 2002, pp. 56-57.

demostrada por el héroe, el antagonismo entre el protagonista y la sociedad de la que forma parte, la necesidad de ir más allá de la educación del colegio, y la existencia de un desplazamiento geográfico del campo a la ciudad, aunque, debemos indicar, el desplazamiento puede darse también de una ciudad de provincias hacia la capital. A estas constantes agrega el crítico un conflicto intergeneracional; la autoeducación por medio de experiencias vivenciales y de lecturas prohibidas; la prueba amorosa (dos relaciones: una humillante, la otra edificante); la búsqueda de valores y de una vocación y, por último, el choque entre la realidad y las aspiraciones del individuo: la dialéctica de “la poesía del corazón y el prosaísmo de la realidad”.²⁶

Estudioso de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y de *Grandes esperanzas* de Charles Dickens, José Santiago Fernández Vázquez distingue las partes en que se compone la estructura interna del *Bildungsroman*; estima la separación o diferenciación social del protagonista, que puede culminar en un rechazo del entorno familiar; el aprendizaje o iniciación coincidente con un desplazamiento geográfico; el momento de elección, punto culminante de la trama, así como el retorno o aceptación de los valores sociales, aunque, reconoce el crítico, hay novelas de formación en las que el héroe persiste en ir contra la sociedad,²⁷ o que acepta a regañadientes los convencionalismos; estas últimas actitudes las desarrollan los héroes en ficciones publicadas con posterioridad a las primeras manifestaciones del género. El punto de conciliación entre el ser y su sociedad ocurre principalmente en las novelas de formación canónicas; al tenor de esta característica, Josep Murgades, en la presentación al catalán de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, conceptualiza la novela de formación como una novela que tiene como héroe a “un joven inexperto, del cual el autor [...] nos describe diferentes estadios del proceso evolutivo que sigue hasta alcanzar, si no unos objetivos claramente definidos, sí una plena maduración de su personalidad en consonancia con los imperativos comunitarios de la sociedad”.²⁸

Las definiciones anteriormente expuestas nos llevan a inferir que la figura principal de la novela de aprendizaje no es estática. El héroe o la heroína se caracterizan por

²⁶ Ápod E. Aizenberg, “El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de Ifigenia, de Teresa de la Parra”, *Revista Iberoamericana*, n° 132-133, julio-diciembre 1985, pp.541-543.

²⁷ Cf. J. S. Fernández Vázquez, *op. cit.*, pp. 67-68.

²⁸ Ápod J. Trilla Bernet, “Pedagogías narrativas”, *Trayectos, escrituras, metamorfosis (La idea de formación en la novela)*, Jorge Larrosa (ed.), Barcelona, PPU, 1994, pp. 123-124.

representar a un personaje modelado o redondo, “agónico” para Miguel de Unamuno, pues continuamente los lectores somos testigos de las mudanzas que en sus ánimos van infundiendo las disímiles experiencias de la existencia. De este modo, la multiplicidad de rasgos, propias de un personaje redondo, nos permiten diferenciarlo de un personaje plano o lineal que “no experimenta las transformaciones íntimas que lo convertirían en personalidad individualizada”²⁹ dentro de una narración literaria. En la delineación del personaje iniciático importan más sus dudas y desesperaciones, sus contradicciones, sus percepciones, que el color de sus ojos, las líneas de sus rostros o sus maneras de caminar. Y como todo personaje redondo de novela, el protagonista iniciado porta consigo lo imprevisible del existir y sorprende al lector de una manera convincente.³⁰ En *Trafalgar*, por ejemplo, no sabemos cómo es físicamente el adolescente Gabriel Araceli, pero sí nos enteramos los lectores de la percepción de su realidad individual:

Entonces eché de ver claramente por primera vez, maldiciéndola, la humildad de mi condición; trataba de explicarme el derecho que tenían a la superioridad los que realmente eran superiores, y me preguntaba, lleno de angustia, si era justo que otros fueran nobles y ricos y sabios mientras yo tenía por abolengo La Caleta, por única fortuna mi persona y apenas sabía leer.³¹

Los cambios en el carácter y en la disposición del ser que se abre al mundo, no pasan inadvertidos para Mijail Bajtin; en sus análisis de la prosa de ficción, revela que el principio organizador en la novela de aprendizaje reside en la idea de la formación de un hombre, pues en su argumento es esencial “el carácter mismo del hombre, su cambio y su desarrollo [...] una unidad dinámica de la imagen del protagonista” que lleva a visualizar su transformación y su “relación indisoluble con el devenir histórico”.³² Tal como señala el crítico ruso, la fórmula de esta modalidad narrativa debe contemplar tanto la transformación del héroe, sus cambios y desarrollos, como la presentación de su carácter dinámico, ya que en él existe el crecimiento esencial del hombre. De ahí que al *Bildungsroman* lo denomine como novela de desarrollo del hombre, en virtud de que el protagonista “se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente”.³³ En la

²⁹ V. M. Aguiar e Silva. *Teoría de la literatura*, op. cit., p. 226.

³⁰ Cf. E. M. Forster. *Aspectos de la novela*, Guillermo Lorenzo (trad.), Madrid, Debate Editorial, 1995, p. 84.

³¹ B. Pérez Galdós. *Trafalgar* (1873), Madrid, Editorial Edaf, 2001, p. 82.

³² M. Bajtin, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.), México, Siglo XXI Editores, 1998, pp. 212-214.

³³ *Ibíd.*, pp. 210-214.

novela de pruebas, por ejemplo, el héroe se representa como un ente concluido e invariable, con caracteres estáticos e inmutables; a esta categoría novelesca opone Bajtín el *Bildungsroman*, ya que en esta subespecie, la transformación y el desarrollo del artífice de la historia son continuos: la experiencia vital cambia y forma al héroe.³⁴

El proceso evolutivo del ente protagonista es *leitmotiv* y base de todo el nudo novelesco. En el *Bildungsroman*, las unidades sintácticas del tiempo y el espacio se organizan y subordinan en torno a las mutaciones vividas por el personaje inmaduro, verdadero sustento de la historia.³⁵ En estas narraciones, la parte fundamental de la acción novelesca gira en torno al desarrollo de la personalidad de un individuo en distintas etapas de la vida: infancia, adolescencia o juventud, estadios en los que modela su carácter y la existencia se le presenta como una escuela de aprendizaje.³⁶ Esa búsqueda por obtener una idea de la existencia que contribuya a la compleja formación del personaje, puede realizarse a través de múltiples experiencias: intelectuales, morales, estéticas o sentimentales.³⁷ Por ejemplo, en la novela canónica de Goethe, el narrador compendia en un párrafo los imborrables y diversos aprendizajes obtenidos por el protagonista, al permanecer un tiempo dedicado a labores teatrales en la corte del Príncipe: “El ejemplo de tan nobles guerreros lo había enardecido, la poesía de Shakespeare le habían abierto un nuevo mundo y de los labios de la Condesa había salido una tormenta de fuego que lo había succionado. Todo esto no podía y no debía quedar sin efecto”.³⁸

Todas las aproximaciones conceptuales aquí mencionadas son guías para el estudio de los *Bildungsromane*; sin embargo, una elaboración teórica que compendia el sentido de la narrativa de formación, tanto para el cuento como para la novela, es la que en 1960 plasmó Mordecai Marcus en el ensayo *¿What Is an Initiation Story?*; Marcus distingue cuatro caracterizaciones que, por su penetración crítica sobre el mundo narrado, nos

³⁴ *Ibíd.*, p. 202.

³⁵ Cf. M. Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993, p. 101.

³⁶ Cuando la novela se ocupa de la formación de los talentos de un artista recibe el nombre de *Künstlerroman*, siendo *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce una de las más representativas (cf. V. M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, *op. cit.*, p. 235). En este sentido, Milagros Arizmendi Martínez asegura que “la historia que plantea Joyce es el retrato de un poeta en el inicio de su vocación y cómo va desarrollando el conocimiento de sí mismo a la vez que va madurando su conciencia artística” (“James Joyce. Novela o experimentación”, *Análisis de obras literarias. El autor y su contexto*, Milagros Arizmendi Martínez, Mercedes López Suárez y Ana Suárez Miramón, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, p. 280).

³⁷ Cf. D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 1995, p. 195.

³⁸ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Miguel Salmerón (trad.), Madrid, Cátedra, 2000, p. 284.

orientan en el estudio sobre las novelas de formación de narradoras bajo el primer franquismo:

- 1) Aparece un protagonista joven que experimenta un *cambio* significativo de carácter, o un cambio de conocimiento de su mundo y de sí mismo, o ambas cosas.
- 2) Ese cambio conduce por el camino de los adultos.
- 3) Esta transformación puede o no contener algún rito.
- 4) Queda evidencia de que el cambio tendrá un efecto en la vida del héroe.³⁹

De estas reflexiones consideramos que al protagonista inexperto lo caracteriza un cambio en su punto de vista, en su percepción del mundo circundante; como hace ver Susan Rubin Suleiman, al inexperto lo distingue un movimiento de doble tracción que va a moldear su visión del mundo: “un movimiento de la ignorancia al conocimiento, y otro de la pasividad a la acción”.⁴⁰ Muchas veces este discernimiento ocurre en un momento epifánico o de revelación, que emplaza al protagonista en otro estadio mental. En este contexto, entendemos la epifanía “como el instante en que a un personaje se le revela el sentido de una vivencia, de un trozo de su pasado, etc., o de su vida, gracias a un factor ocasional, sólo advertido por él”.⁴¹ Sirvanos para ilustrar con la escena de un *Bildungsroman* clásico inglés: *Grandes esperanzas* (1861) de Charles Dickens. Felipe Pirrip o Pip, su héroe, se halla una tarde de infancia vagando entre los sepulcros del cementerio de su pequeña aldea natal:

Mi impresión primera y más vívida de la identidad de las cosas me parece haberla obtenido a una hora avanzada de una memorable tarde. En aquella ocasión di por seguro que aquel lugar desierto y lleno de ortigas era el cementerio; que Felipe Pirrip, último que llevó tal nombre en la parroquia, y también Georgiana, esposa del anterior, estaban muertos y enterrados [...] que la oscura y plana extensión de terreno que había más allá del cementerio [...] era los marjales; que la línea de color plumizo que había mucho más allá era el río; que el distante y salvaje cubil del que salía soplando el viento era el mar, y que el pequeño manojito de nervios que se asustaba de todo y que empezaba a llorar era Pip.⁴²

³⁹ Ápod R. M. Cluff, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰ Ápod J. S. Fernández Vázquez, *op. cit.*, p. 54.

⁴¹ R. Prada Oropeza, “Epifanía y revelación: dos cuentos de Aline Pettersson”, *Los sentidos del símbolo III*, México, Universidad Veracruzana, 2007, p. 118.

⁴² C. Dickens, *Grandes esperanzas*, Manuel Vallvé (trad.), Barcelona, Editorial Juventud, 2008, pp. 5-6.

Estas primerizas visiones de Pip le otorgan las coordenadas de su posicionamiento en el mundo. Asume que sus padres están muertos y que está solo, en la orfandad y la indefensión, y que su vivir aldeano se encuentra cercado entre el río y el mar. Una personalidad sensible que ingresa al “darse cuenta” de su propia existencia. De esta manera, no es de extrañarse que este despertar a sí mismo del personaje principal de la novela educativa, nos ilustra Paul Ricoeur, esté plagado de dudas, de confusiones, de dificultades para situarse y ordenarse; por tales motivos, la trama de la narración se centra en la conquista de la madurez.⁴³

En muchas novelas de iniciación, el sacudimiento existencial que aproxima a la adultez y a la instalación en la sociedad, viene ligado al traslado físico. La búsqueda de las vivencias, representada en el viaje, es un motivo esencial en la novela de iniciación, y el desplazamiento puede ocurrir en dos direcciones: el primero corresponde al punto geográfico, es decir, hacia el exterior, para conocer el mundo; el segundo, al ámbito interior, hacia la propia conciencia, para explorar la subjetividad humana.⁴⁴ No por nada Werner, el cuñado de Wilhelm Meister, recomienda a éste en una carta: “... recorre el mundo a tu capricho, que viajando es como se forma un hombre perspicaz”.⁴⁵ El cambio de espacio físico no es sólo gratificante para las conciencias que van descubriendo los entresijos del existir, sino aleccionador. Pepe Garcés, el adolescente héroe de *Crónica del alba* de Ramón J. Sender, experimenta la muda de su percepción al trasladarse de su pueblo a una ciudad mucho más habitada, donde emprenderá estudios en un internado de frailes: “Desde que estaba en Reus me daba cuenta de que la vida tenía espacios y niveles que no había podido sospechar antes [...]. La religión católica que en mi aldea me parecía cosa de mujeres viejas y de pobres diablos sin edad comenzaba a mostrarse en Reus con cierta grandeza”,⁴⁶ asevera el narrador protagonista. Más tarde, al pasar unas vacaciones en su aldea reconoce que después de haber vivido en Reus y Zaragoza “yo no era el mismo. Pensaba gravemente que había viajado, corrido mundo, estudiado en colegios lejanos fuera del ambiente familiar”.⁴⁷ En consecuencia, ir en busca de una ciudad de mayores

⁴³ Cf. P. Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Agustín Neira (trad.), México, Siglo Veintiuno Editores, 1995, p. 387.

⁴⁴ Cf. D. Estébanez Calderón, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, p. 99.

⁴⁵ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje...*, op. cit., p. 365.

⁴⁶ R. J. Sender, *Hipogrifo violento*, en *Crónica del alba*, I, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 169.

⁴⁷ R.J. Sender, *La “Quinta Julieta”*, en *Crónica del alba*, I, op. cit., p. 422.

proporciones que colme las expectativas y acabe de pulir al joven protagonista, es un motivo repetido en la novela de formación de todas las épocas. Lo considera así Franco Moretti cuando en su estudio sobre las geografías de la novela europea señala que “en el desarrollo del *Bildungsroman*, de Goethe a Flaubert [...] el camino desaparece poco a poco y el proscenio es ocupado por las grandes ciudades capitales: Londres, París, San Petesburgo, Madrid”.⁴⁸ Ese escenario cosmopolita será la meta natural a la que aspira un joven talentoso, pues ahí residen las finanzas, el teatro, la literatura, el arte, la política y el periodismo.⁴⁹

En una reactualización de la novela de aprendizaje, varias de las heroínas de las narraciones de la posguerra española atisban y buscan, por su propia voluntad, las grandes capitales: Madrid y Barcelona. El caso más palmario es el de *Nada* de Carmen Laforet: Andrea ha dejado su aldea para trasladarse, por razones académicas, a la capital catalana, donde convive con familiares y compañeros; al cabo de un año se marcha, desilusionada, pero también con la ilusión a cuestas, hacia Madrid, espacio en el que continuará con sus estudios y trabajará en la oficina del padre de su mejor amiga, es decir, donde conseguirá la autonomía y plena libertad como sujeto. Autonomía y libertad que también logra Lena en *Nosotros, los Rivero* de Dolores Medio, protagonista que, después de residir una larga temporada en Madrid y volverse una exitosa escritora, regresa brevemente a la ciudad natal para rememorar los años de formación al lado de su extinta familia y de la sociedad paralizada por costumbres conservadoras. En la segunda novela publicada por Laforet, *La isla y los demonios*, también el motivo del viaje se constituye en pivote de la narración, pues Marta, su protagonista, al final del relato consigue arreglarlo todo para abandonar Canarias y marcharse junto con sus tíos a Madrid, ciudad en la que barrunta interesantes expectativas; lo mismo sucede con la heroína de *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, estudiante de instituto que planea su educación futura en la capital de España. En *Los Abel* de Ana María Matute, Valbanera nunca sale de su provincia, pues el único periplo que realiza es de su pueblo a la ciudad, entorno en el que conocerá en carne propia el desengaño del amor; pero, al final de su relato, la joven afirma que desaparecerá de ese ámbito palurdo, sin especificar su nuevo destino.

⁴⁸ F. Moretti, *Atlas de la novela europea. 1800-1900*, Mario Merlino (trad.), Madrid, Trama Editorial, 2001, pp. 61-62.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 63.

Otro punto nodal en las novelas de formación es el tiempo biológico de los iniciados, una etapa de desarrollo que presenta íntima relación con un periodo de inexperiencia vital. La edad del héroe supone en estos relatos un lapso de ingenuidad e ignorancia sobre muchos aspectos de la existencia. En el *Bildungsroman*, el personaje es narrado o se narra a partir de su infancia, pasando por la primera adolescencia hasta finales de la juventud, cuando ha conseguido la madurez, o bien, puede detenerse en las experiencias de cualquiera de estas etapas de la existencia, pero siempre —como hemos señalado con Mordecai Marcus—, las experiencias y los cambios conducen al camino del adulto. El tránsito será de la inexperiencia a la adquisición de cierto grado de conciencia sobre el existir. Por eso, recoger en la novela “los primeros años de la vida del protagonista no es óbice para calificar a aquélla de *Bildungsroman*, siempre que se refleje el proceso de autoformación de la personalidad y se revele el *Yo* del héroe”.⁵⁰ En el relato de aprendizaje, la focalización recae en ciertas edades primerizas de la vida, y su esencia es penetrar ese secreto; Milan Kundera lo confirma al escribir “que el hombre sólo existe en su edad concreta, y que todo cambia con la edad. Comprender al otro significa comprender la edad que atraviesa”.⁵¹ En este sentido, toca a los lectores entender e interpretar a los personajes iniciáticos en sus años de vida. Las edades que atraviesan las protagonistas de las novelas españolas del primer franquismo, son variadas: niñas son las heroínas de *Tristura* y *Primera memoria*; adolescentes son las actantes de *Adolescente*, *Entre visillos*, *La isla y los demonios*, y jóvenes las figuras principales de *Cinco sombras*, *Nosotros, los Rivero*, *Luciérnagas*, *Los Abel* y *Nada*.

En algunas de nuestras novelas estudiadas, los ritos iniciáticos son visibles y significan el proceso de la transformación de sus heroínas. Por ejemplo, el ritual de la escritura. En *La isla y los demonios*, Marta quema sus manuscritos literarios antes de partir hacia Madrid. La etapa de la ingenuidad queda atrás y se prepara mentalmente para un nuevo existir, un renacer en otro ámbito. En *Los Abel*, Valbanera escribe sus impresiones juveniles para luego dejarlas abandonadas en un cajón de escritorio, antes de partir hacia otros derroteros, hacia un voluntario exilio. En *Cinco sombras*, el diario personal permite

⁵⁰ M. Á. Rodríguez Fontela, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo/Edition Reichenberger, Kassel, 1996, p. 50.

⁵¹ M. Kundera, “El secreto de las edades de la vida (Gudbergur Bergsson: *El cisne*”, *Un encuentro*, Beatriz de Moura (trad.), México, Tusquets Editores México, 2009, p. 43.

desplegar la personalidad de su ingenua autora que se mira en las páginas como en un espejo. Por el contrario, el desprecio de los ritos sociales se patentiza en *Entre visillos*: Natalia manifiesta en todo momento disgusto por su puesta de largo, y se muestra reacia a los hipócritas convencionalismos de la ciudad provinciana. Tanto en *Luciérnagas*, *Adolescente* y *Nosotros, los Rivero*, el ritual histórico de la violencia y la sangre bautizan a sus heroínas; en las dos primeras obras, el descubrimiento del rito amoroso es primordial para que, en medio del caos de la guerra civil, sobrevenga la lucidez para Sol y Fernanda. En este orden de ideas, la ceremonia de la sangre y el fuego, comenta el narrador de *Luciérnagas*, es ese “miedo [que] destrozaba a unos, y a otros, por el contrario, les hacía crecer, como una llama reavivada”,⁵² como ocurre a Sol, protagonista que atraviesa el rito sabiéndose poseedora de una conciencia transformada, crecida y abierta para el porvenir.

Otra particularidad de los *Bildungsromane* son sus finales “inacabados”, aspecto que guarda estrechos vasos comunicantes con la idea de que la transformación de la conciencia del personaje es un acontecimiento que tendrá efectos en la vida del héroe: el cambio o los cambios permearán en su futura conducta, la del adulto formado. La problemática que plantea la novela de aprendizaje radica en la fórmula conflictiva *yo versus* mundo y la resolución del itinerario vital expuesto en la obra. Las posibilidades del final ponen de manifiesto esperanzas y deseos del héroe o la heroína sacrificados ante el orden mundano, un modelo que claudica por la vía de la irreconciliación para poder ingresar al orden social, aunque no se esté muy convencido; o bien, cabe la posibilidad del yo que cae rendido y avasallado ante las exigencias de la realidad ajena a él, de tal modo que el final armónico en las novelas de iniciados es casi imposible.⁵³ En nuestra consideración, en los *Bildungsromane* el protagonista se rige por sus estímulos internos que lo catapultan a la búsqueda de sus fines; en ese tránsito, plagado de titubeos y contradicciones, el héroe o la heroína intentan zafarse de la telaraña de sus contextos; a veces se liberan, pero a veces las inquietudes y sensaciones de no haber alcanzado los anhelados ideales se entierran en la conciencia del ser. En la novela de formación francesa, el destino de los protagonistas es más bien trágico o desolado; pensamos en *R rojo y negro* de Stendhal, y en *La educación sentimental* de Flaubert, relatos donde la pubertad no es un

⁵² A. M. Matute, *Luciérnagas*, Barcelona, Ediciones Destino, 2ª ed., 1993, p. 303.

⁵³ Cf. M. Á. Rodríguez Fontela, *op. cit.*, p. 37.

recorrido que concluye en una madurez superior; la tensión hacia la autonomía se contrapone a los juicios u opiniones de la socialización.⁵⁴ Por el contrario, tanto el *Bildungsroman* alemán como el inglés comparten el mismo fin de la formación del sujeto joven como un proceso que finaliza con la integración social del individuo ya maduro, acontecimiento que suele desembocar en el matrimonio con el ser deseado por largo tiempo, casos de las novelas de Goethe y de Charlotte Brontë.

Los *Bildungsromane* son relatos de estructura abierta, novelas de comienzo, o sea, de inicios de una vida de aprendizaje que dejan la impresión en los lectores de lo no concluido, de lo resuelto abruptamente: después de la sucesión de episodios que son la línea conductora de la consolidación de la experiencia, desconocemos lo que pasará en una futura fase adulta, es decir, lo que hará el protagonista con su capital de experiencia acumulado, con ese “conjunto de conocimientos y acontecimientos que, obtenidos y vividos progresivamente [...] constituyen el patrimonio cultural y humano de un individuo”.⁵⁵ Esta indeterminación invoca la figura del lector implícito, aquél que interpreta y rellena lagunas u omisiones. En este sentido, los *Bildungsromane* “son novelas de principio, novelas abiertas que buscan, en último extremo, un final que está, en su realización, más allá de ellas mismas”,⁵⁶ de ahí que, para Leasa Lutes, el *Bildungsroman* sea una especie de prenovela que formula al ser humano y lo prepara para desenvolverse con sus hallazgos en otra obra,⁵⁷ motivo de que el final de las novelas de maduración sea utópico o fragmentario por la desazón que produce no poder dominar el azar. La formación completa del individuo es un ideal imposible, una utopía que se ve reflejada en un final diferido que da término a “los episodios ilustrativos de la educación del personaje”, secuencias que venían sucediéndose “sin que aparentemente haya un corte final impuesto por una estructuración cerrada”.⁵⁸ Las novelas de las autoras españolas de posguerra no son excepción. Sólo en *Nosotros, los Rivero* sabemos los lectores el destino maduro de la protagonista, cuando años después retorna fugazmente a Oviedo. Aunque, precisa es la observación, se nos escamotea en la trama el proceso por el que la heroína se convierte en una exitosa escritora. En *Nada*, *Adolescente*, *Tristura* y *Primera memoria* sabemos de las protagonistas en cuanto

⁵⁴ Cf. S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁵ D. Sánchez Meca, *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alderabán Ediciones, 1996, p. 178.

⁵⁶ S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁷ Cf. L.Y. Lutes, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁸ M. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 101.

son sujetos de la enunciación de sus propios relatos: los yo narradores miran retrospectivamente, desde la madurez, a sus yo narrados, hacia aquellas etapas de sus vidas pasadas, para dar cuenta de sus señas particulares de identidad.

María de los Ángeles Rodríguez Fontela estima que la novela de autoformación, como ella denomina al *Bildungsroman*, exhibe significados que traspasan a la novela, pues considera que la transformación “no sólo es aplicable al proceso de construcción de la identidad individual del personaje de ficción sino también al proceso autoformativo de la humanidad”.⁵⁹ Es decir, el término novela de autoformación no sólo revela a las novelas en sí mismas, sino la temática en la evolución histórica del género novelesco enmarcado en el proceso de autoformación de la colectividad humana occidental. Por eso, al referir un tiempo histórico, una época real, la novela de aprendizaje representa una etapa dentro de la novela moderna, porque “la asimilación de la temporalidad favorece su progresividad”.⁶⁰ Tanto Rodríguez Fontela como Gil-Albarellos consideran que la autoformación no es exclusiva del protagonista, sino que incluye al sujeto lector: lo leído e interpretado contribuye también, según su formación y experiencia, a su propio autoconocimiento mediante la reflexión de sus expectativas vitales y culturales. En el proceso de la lectura, es decir, en el ámbito de la recepción, “se produce el fenómeno de trascendentalidad con las novelas de formación, [pues se] provoca la identificación de los lectores con los problemas, las experiencias, las aventuras y desventuras de los héroes del *Bildungsroman*”.⁶¹ En este sentido, la novela de formación impone un tipo determinado de lectura y una reacción por parte del lector, pues no sólo el texto lo apela para completar sus vacíos e indeterminaciones, si no que pide y exige su cooperación para que en el acto de co-ejecución (co-autoría) acarree las experiencias pertinentes de las que ha sido partícipe en su mundo vital.⁶²

Ni duda cabe que las creaciones de Wieland y Goethe sentaron las bases de un nuevo tipo de novelar, aunque algunas visiones críticas atisban rasgos de novela de formación en el género picaresco, publicado tiempo atrás. Bobes Naves propone que la

⁵⁹ M. Rodríguez Fontela, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰ S. Gil-Albarellos Pérez Pedrero, *op. cit.*, p. 207.

⁶¹ *Ibidem*, p. 206.

⁶² Cf. W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), Sandra Franco *et al* (trans.), Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 105-108.

novela picaresca española, entre ellas el *Lazarillo de Tormes*, puede ser leída bajo la perspectiva de un irónico *Bildungsroman*; en ella, delibera Bobes Naves, “el protagonista aprende cómo ser un hombre, aunque sea un hombre cínico, degradado, sin valores. La novela puede ser ejemplo positivo o negativo de cómo se aprende a vivir mediante la experiencia, en fases”,⁶³ aunque dos puntos la diferencian de la novela de formación: en la ficción picaresca, el héroe sólo demuestra preocupación por los aspectos materiales de su acontecer (resolver el problema del estómago vacío) y busca, con todo fatalismo, la marginación de la sociedad en la que se desenvuelve.

Al ser el aprendizaje eje rector de sus estructuras narrativas, otras novelas provenientes de la tradición europea y consideradas como *Bildungsromane* son *Enrique de Ofterdingen* de Novalis; *El Mayorazgo* de E.T.A. Hoffmann, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë; *David Copperfield* y *Grandes esperanzas* de Charles Dickens; *Heinrich el Verde* de Gottfried Keller; *Ilusiones perdidas* de Honoré de Balzac; *La educación sentimental* de Gustave Flaubert; *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma* de Stendhal; *Una historia común* de Ivan Goncharov; *Confesiones de un italiano* de Ippolito Nievo; *La montaña mágica* y *Buddenbrooks* de Thomas Mann, *El hombre sin atributos* de Robert Musil, *Línea de sombra* de Joseph Conrad y las novelas cortas *Agostino* y *La desobediencia* de Alberto Moravia; en la narrativa norteamericana son clásicos *Martin Eden* de Jack London y *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger.

En España, algunos estudiosos de la novela consideran que en la picaresca ya despuntan cualidades de la novela de aprendizaje, como decíamos párrafos atrás; el caso más notable es *El Lazarillo de Tormes*. Sin embargo, el cultivo histórico de novelas de formación contemporáneas suele dividirse en un antes y en un después de la guerra civil. La tradición considera novelas de aprendizaje las primeras series de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós; *Las ilusiones del doctor Faustino* de Juan Valera; *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno; *Camino de perfección*, *La busca* y *Mala hierba* de Pío Baroja, y *Luna de miel*, *luna de hiel* de Ramón Pérez de Ayala;⁶⁴ igualmente, *La rosa de*

⁶³ M. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁴ D. Estébanez Calderón, *op. cit.*, p. 99. Cabe aclarar que no existe un total consenso entre los comentaristas al considerar a estas novelas como *Bildungsromane*. Francisco Plata, por ejemplo, estima que *Las ilusiones del doctor Faustino*, *Amor y pedagogía* y *Camino de perfección* son más bien *Kuntlerromane*, ya que en sus argumentos sobresalen malogrados protagonistas inmersos en preocupaciones artísticas o idearios estéticos

los vientos (1915) de Concha Espina es situada como una de las primeras novelas de formación femenina del siglo XX. Durante el primer franquismo se publican *Un hombre* de José M.^a Gironella, *Leoncio Pancorbo* de José María Alfaro, *Javier Mariño* de Gonzalo Torrente Ballester, *Los contactos furtivos* de Antonio Rabinad y *El camino* de Miguel Delibes. Novelas de iniciación editadas en el exilio son *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel, las seis primeras obras pertenecientes a *Crónica del alba* de Ramón J. Sender y *La forja* y *La ruta*, las dos primeras novelas de la trilogía *La forja de un rebelde* de Arturo Barea; entre las novelas publicadas bajo el segundo franquismo, contamos con, aunque publicada en catalán, *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda, y hay quienes estiman *Tiempo de silencio* un ejemplo reactualizado de este subgénero narrativo, pues el joven médico se da cuenta de su transformación en otro ser, de su epifanía acontecida al final de la novela, cuando descubre que es una víctima de la sociedad y de sus buenas intenciones.⁶⁵ Contrariamente al final del *Bildungsroman* clásico, Pedro, el héroe de la ficción de Luis Martín -Santos es despedido de su trabajo, su novia es asesinada, y en ningún momento está de acuerdo ni acata la conducta sociopolítica detentada en la novela.

1.2 EL *BILDUNGSROMAN*, UN DIÁLOGO ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA HISTORIA: EL “APRENDER DEL PADECER” Y EL “SER-MARCADO-POR-EL-PASADO”

En las novelas de aprendizaje se establece una relación estrecha entre la individualidad del sujeto protagonista y el mundo que lo envuelve, que lo moldea según sus valores vigentes; esta imbricación da pie para que se entreteja el diálogo entre la poética del *Bildungsroman*, las preocupaciones filosóficas y las pesquisas históricas: el sujeto y el mundo (Hegel); la experiencia genuina proveniente del padecer y de la finitud (Hans-Georg Gadamer, Martin Heidegger); la dispersión de la posibilidad y la libertad como problema existencial (Nicola Abbagnano); la maduración de la existencia como eliminación de posibilidades (José Ortega y Gasset); el desamparo y la náusea existencial (Jean Paul Sartre); las “situaciones límites” (Karl Jaspers); el mundo como revelación y la dimensión temporal en la conciencia

(cf. F. Plata, *La novela del artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular*. Tesis de Doctor of Philosophy, University of Texas at Austin, 2009.

⁶⁵ J. R. Valles Calatrava y F. Álamo Felices, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Editorial Alhulia, 2002, p. 246.

del ser (María Zambrano); la conversión en *otro* después de la iniciación (Mircea Eliade); la transformación de la conciencia individual y su proyección y trascendencia hacia la existencia en la historia (Mijail Bajtín); el ser como perdedor, víctima y vencido de su circunstancia histórica: el “ser-marcado-por-el-pasado” (Paul Ricoeur).

En la poética de las ficciones del despertar, el protagonista aprende de la separación entre su yo y el mundo, del abismo entre su ideal y la realidad; aprende, mediante la acumulación de experiencias en su tiempo histórico, a “curar su entusiasmo probando la realidad”.⁶⁶ En este sentido, la “vida con sus acontecimientos [...] se revela como experiencia del héroe, como escuela, como medio que está formando y modelando por primera vez el carácter del héroe y su concepción del mundo”.⁶⁷ No perdamos de vista que en la dialéctica hegeliana (*Espíritu*→*Objeto*→*Retorno a sí*), “los conceptos de 'formación' o 'aprendizaje' hay que entenderlos como la apropiación progresiva que el *Sujeto* realiza del *Objeto* (Naturaleza, hábitos sociales, etc), *Objeto* que conformado por el *Sujeto*, vuelve a él y lo constituye”.⁶⁸ El personaje principal del *Bildungsroman* alcanza, de acuerdo con la tesis de Hegel, la autoconciencia, una conciencia de *sí* gracias al mundo que ha aprehendido a través de los conflictos vividos, para derivar en un yo formado. En las ficciones de antaño, medita Hegel, el héroe hacía frente a dragones, caballeros, hechiceras y encantadores malvados que aherrojaban su voluntad y su libertad; en la novela moderna, los nuevos enemigos de los protagonistas tienen otra apariencia física: son “la familia, el Estado y la sociedad burguesa como limitación de sus fines”.⁶⁹ En la novela de formación canónica, el proceso de aprendizaje concluye en la aceptación y asimilación del personaje de las relaciones impuestas por el mundo circundante, por su socio-cultura, so pena de verse marginado de ella. Tal situación parte del *Wilhelm Meister* de Goethe, pues el héroe epónimo se siente ya formado y acepta finalmente las perspectivas que le ofrece su contexto: la administración de su hacienda y el matrimonio para educar a su hijo.

Ningún estudio que aborde el *Bildungsroman* puede considerarse agotado sin tomar en cuenta las ideas que sobre la novela elaborara George Lukács; sus observaciones sobre este género guardan puntos en común con las características genéricas de la novela de

⁶⁶ J. Ipland García, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁷ M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁸ M. Á. Rodríguez Fontela, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁹ Ápod M. Salmerón, *La novela de formación y peripecia*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002, p. 48.

formación. Para el crítico húngaro, en el género novelesco se aborda la vida problemática del sujeto, y es una forma de la aventura, “la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia”.⁷⁰ Pero la interpretación de la aventura en Lukács hay que tomarla no en un sentido épico, como algo a enfrentar y vencer, “sino como una fase de autoformación en la conquista de la identidad personal. Por medio de la aventura y en su relación con el mundo, el 'alma' aprende a 'conocerse', 'descubre su propia esencia', sabe cuáles son sus límites, cuáles las vibraciones que al contacto externo es capaz de producir”.⁷¹ Reflexión que no deja de remitirnos a una de las ideas capitales del pensamiento socrático: “Conócete a ti mismo”. El conocerse a sí mismo y el crecimiento de la interioridad del sujeto protagonista son necesarios, sin perder de vista que es la realidad exterior la que proporciona los elementos para la formación en las diversas facetas de una personalidad en vías de maduración. Por eso, la iniciación puede darse gracias a los otros, al cuerpo social, pero también, y es lo que acaba formando, puede iniciarse el personaje por sí mismo, es decir, desarrollar con autonomía sus capacidades internas.⁷²

En la novela moderna se plantea la dificultad del individuo por aceptar todos los valores y ordenamientos que le impone su contexto sociocultural. La adaptación del inexperto pareciera un ideal difícil de alcanzar. En concordancia con el pensamiento de Hegel, Claudio Magris esgrime que la armonía entre el individuo y el medio social en el que vive es inalcanzable, pues “en la época moderna [...] la relación entre el individuo y la sociedad parece esencialmente caracterizada por la escisión, el desgarramiento, la culpabilización recíproca y la incomunicación”.⁷³ La figura central de estas narraciones se forma a través del conflicto que supone su *estar* en el mundo; de ahí obtiene la experiencia y el conocimiento de sí mismo, o sea, las claves de su identidad forjada por unas ideas provenientes tanto de lo real como de lo ilusorio. Por eso, la temporalidad en el *Bildungsroman* corresponde a una etapa de la existencia en la que “el adolescente toma

⁷⁰ G. Lukács, *Teoría de la novela*, Juan José Sebreli (trad.), Barcelona, Edhasa, 1971, p. 95.

⁷¹ M. Á. Rodríguez Fontela, *op. cit.*, p. 32.

⁷² J. S. Fernández Vázquez, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁷³ C. Magris, “Biografía y novela”, *Revista de Occidente*, n° 220, septiembre 1999, p. 23.

conciencia de las diferencias entre sí mismo y el Otro, entre la realidad y la ilusión, entre lo masculino y lo femenino”.⁷⁴

Nuestra lectura del *Bildungsroman* encuentra también correspondencia con los razonamientos que sobre la condición humana elabora el pensador alemán Hans-Georg Gadamer. El teórico reconoce que la “verdad de la experiencia contiene siempre la referencia a nuevas experiencias”, un estar siempre abierto a nuevas experiencias para “aprender de ellas”. Por tal motivo, la experiencia es derrocadora de falsas expectativas, es dolorosa y desagradable, constituyéndose en un “aprender del padecer”. La experiencia va ligada al dolor, es inseparable del sufrimiento.⁷⁵ Gadamer considera que el trágico Esquilo encontró la fórmula,

o mejor dicho la reconoció en su sentido metafísico, con la qué expresar la historicidad interna de la experiencia: aprender del padecer. Esta fórmula no sólo significa que nos hacemos sabios a través del daño y que sólo en el engaño y en la decepción llegamos a conocer más adecuadamente las cosas [...]. Lo que el hombre aprenderá por el dolor no es esto o aquello, sino la percepción de los límites del ser del hombre, la comprensión de que las barreras que nos separan de lo divino no se pueden superar. En último extremo es un conocimiento religioso, aquél que se sitúa en el origen de la tragedia griega.⁷⁶

En la experiencia tanática se percibe la finitud humana, los límites del ser, la dimensión religiosa que separa al hombre de los dioses:

Es experimentado en el auténtico sentido de la palabra aquél que es consciente de esta limitación, aquél que sabe que no es señor ni del tiempo ni del futuro; pues el hombre experimentado conoce los límites de toda previsión y la inseguridad de todo plan. En él llega a su plenitud el valor de la verdad de la experiencia.⁷⁷

En tener conciencia del fin de las cosas reside la autenticidad de un espíritu formado, recuerda el pensamiento de Gadamer, idea que se eslabona con el postulado de Martin Heidegger volcado en *El ser y el tiempo*, en el sentido de que la verdadera autenticidad del *Dasein* proviene de la conciencia de su propia finitud, de la provisionalidad

⁷⁴ L. Y. Lutes, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁵ H. G. Gadamer destaca que ya Bacon era consciente de que por medio de instancias negativas se accede a una nueva experiencia (cf. *Verdad y método*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trans.), Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 432).

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 432-433. En la tragedia *Prometeo encadenado* de Esquilo queda de manifiesto la abismal distancia entre los “desgraciados mortales” y los dioses, distancia que pretende aliviar el titán Prometeo, atado a un risco como castigo por desafiar a Zeus y otorgar el fuego, la ciencia y el arte a los seres de corta vida: “Este es el estadio sufriente del Prometeo encadenado, el que sabe la importancia de su gesto transgresor, pero que pagará demasiado cara su temeraria tentativa de romper los límites que los dioses han impuesto a la humanidad” (Jordi Balló y Xavier Pérez, “El portador de la conciencia”, epílogo a *Prometeo encadenado*, Ramón Irigoyen (trad.), Barcelona, Random House Mondadori, 2009, p. 151).

⁷⁷ H. G. Gadamer, *Verdad y método*, *op. cit.*, p. 433.

de todo proyecto, de que es un “ser-para-la-muerte”. La existencia auténtica es la que avizora la muerte, la que asume a la muerte como una posibilidad constitutiva del existir, pues la anticipación a la muerte coloca al “ser ahí” en “el uno mismo, poniéndolo ante la posibilidad [...] de ser él mismo, pero él mismo en la apasionada LIBERTAD RELATIVAMENTE A LA MUERTE, desligada de las ilusiones del uno, fáctica, cierta de sí misma y que se angustia”.⁷⁸ La existencia humana está estructurada por la muerte, una “*posibilidad* siempre presente, siempre conexa con todas las posibilidades humanas”, que determina toda la naturaleza y toda la existencia; en el sentido de la muerte se encuentra “el sentido mismo de la problematicidad de la existencia y, por ende, de su temporalidad”.⁷⁹

La percepción de la temporalidad y la finitud son aprendizajes que dejan huellas en las conciencias abiertas al mundo. La temporalidad es la esencia de la finitud del hombre, “ya que *temporalidad significa finitud*. Es el tiempo lo que mantiene al hombre en su finitud”.⁸⁰ Y es ahí donde reside el genuino conocer del iniciado: la humana condición es estar inmerso en el tiempo, un tiempo existencial que se traduce en un periodo para *dejar de ser* y un periodo de formación de una conciencia y una identidad propias, armazones con los que la joven voluntad hará frente al medio circundante. En consideración del binomio formación-finitud, Hannelore Schlaffer, externa que “el principio de la formación es adaptarse paulatinamente a las normas establecidas y someter las infinitas posibilidades de la individualidad a órdenes finitos”.⁸¹ De hecho, los jóvenes espíritus de las novelas de maduración intuyen el carácter efímero del tiempo, que el hombre es un ente finito, por lo cual, su proceso formativo tendrá fin algún día, y que a su vez, la tan anhelada condición de madurez también será transitoria: “El día 10 de marzo cumpliré doce años [...]. Qué me importa cumplir doce años o cincuenta [...] ¡Qué asco! Nunca me cansaré de decir el asco que me da esta enfermedad que es la infancia”,⁸² afirma la precoz heroína de *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel, al examinar el deslizamiento de las estaciones.

José Ortega y Gasset observó el dramatismo terrible de la existencia humana: “si se vive no cabe elegir el mundo en el que se vive [...]. Vivir no es entrar por gusto en un sitio

⁷⁸ M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, José Gaos (trad.), Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 290.

⁷⁹ N. Abbagnano, *Introducción al existencialismo*, José Gaos (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 31.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 28.

⁸¹ Ápod M. Salmerón, introducción a *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁸² R. Chacel, *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 5-18.

previamente elegido a sabor [...] sino que es encontrarse de pronto, y sin saber cómo, caído, sumergido, proyectado en un mundo incanjeable, en este de ahora”.⁸³ Esta fragilidad del hombre se agudiza cuando consideramos las edades biológicas de las criaturas que pueblan los *Bildungsromane*. Por tratarse de seres neófitos, el miedo al fracaso, la angustia, la incertidumbre, el desamparo y el dilema por la elección de la vida futura, son preocupaciones comunes que mellan sus espíritus y hacen más calamitosas sus búsquedas de un sitio en el mundo. Si a estas adversidades agregamos la orfandad, caso de algunas historias de formación en la posguerra española, la problematicidad de estos protagonistas es aún más dramática, pues esa situación se torna metafórica, una orfandad de índole existencial: el ser que se descubre arrojado al mundo, sin los naturales lazos sanguíneos, sin más asideros que los propios. Como sostiene Nicola Abbagnano, si las relaciones del hombre con las cosas, con los demás hombres y consigo mismo fueran inmutables, fijadas para siempre, no sería ningún problema la existencia.⁸⁴ En esa lucha consigo mismo y con los otros, en esa soledad ontológica, el protagonista huérfano se ve volcado a un examen más sensible y racional de las cosas, a una revisión más profunda de las emociones y las conductas de los otros seres que lo rodean en su etapa de aprendizaje. Por esa situación de no poder disponer completamente de su existir, el protagonista inexperto es equiparable a la del hombre “lanzado entre los acontecimientos del mundo, sujeto a la fortuna, al acaso, a las adversidades, a los caprichos de los otros”.⁸⁵ Las cosas y los hombres lo determinan de muchos modos. Todas esas influencias forman su carácter y su naturaleza misma.⁸⁶ El hombre, como el personaje iniciado, no puede trozar esos hilos invisibles que lo subordinan a “lo que concretamente es y hace parece enteramente reducible y referible, como a su razón suficiente, a la situación a la que está ligado”.⁸⁷ Es una dura lucha no abandonarse al curso de las cosas que pugnan por determinarlo.

El problema del hombre es la continua elección, la trascendente decisión de escoger su ser, acto de libertad que lo coloca en una determinada situación en el mundo. “Toda situación es, pues, para el hombre, tan sólo una posibilidad que a él toca conservar o

⁸³ J. Ortega y Gasset, *¿Qué es filosofía?*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 191.

⁸⁴ Cf. N. Abbagnano, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 91.

⁸⁶ *Loc. cit.*

⁸⁷ *Loc. cit.*

destruir”.⁸⁸ Y esa posibilidad es la que se va definiendo conforme se va alcanzando la madurez. Ortega y Gasset reflexiona que el joven es posibilidad de todo “porque no es aún nada determinado, irrevocable” y “la inseguridad creciente de su existencia va eliminando posibilidades [pues] lo va madurando”.⁸⁹ De acuerdo con este pensamiento, madurar es un continuo deshacerse de posibilidades que el espíritu ya formado destierra del horizonte de su existencia. Y en ese construirse a sí mismo, como escribe Jean Paul Sartre, reside la responsabilidad del hombre, el centro de su vértigo existencial, porque “el hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es por lo tanto más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida”.⁹⁰ Así pues, los y las protagonistas en procesos formativos tienen que dilucidar a cada momento los derroteros a seguir, muchas veces guiados solamente por sus propias intuiciones y sagacidades, sus únicos pertrechos para alcanzar el buen juicio que, como señala Gadamer, supone un momento de autoconocimiento que en su devenir va forjando al ser humano. El debate interno muchas veces es demoledor, como la tormenta suscitada en el interior de Manuel, protagonista de *La busca*, *Bildungsroman* de Pío Baroja, cuando se ve en la disyuntiva de elegir:

Yo no sirvo para esto –se dijo–; ni soy un salvaje como el *Bizco*, ni un desahogado como Vidal. ¿Y qué hacer? Ideó mil cosas, la mayoría irrealizables, imaginó proyectos complicados. En el interior luchaban oscuramente la tendencia de su madre, de respeto a todo lo establecido, con su instinto antisocial de vagabundo, aumentado por su clase de vida.⁹¹

La vivencia de “situaciones límites”, como denominó Karl Jaspers a aquellas circunstancias que “no pueden ser cambiadas por nosotros, que son definitivas, en las que fracasamos”, que no pueden ser aprendidas, “sino únicamente sentidas por la Existencia”,⁹² envuelven a los héroes y a las heroínas en formación. Ejemplificamos con *Luciérnagas* de Ana María Matute, novela atravesada por temas existenciales que revelan “situaciones límites” de principio a fin: la protagonista se desenvuelve esencialmente en los tres años de

⁸⁸ N. Abbagnano, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁹ J. Ortega y Gasset, “Pidiendo un Goethe desde dentro”, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, t. IV, 1947, p. 416.

⁹⁰ J. P. Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Gustavo J. Monzón y Armando Perea Cortés (eds.), México, Ediciones Quinto Sol, 1994, p. 49.

⁹¹ P. Baroja, *La busca*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 213.

⁹² Ápod I. M. Bochenski, *La filosofía actual*, Eugenio Ímaz (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1951, p. 211.

la guerra civil española, es decir, se halla siempre rodeada por “la muerte, el padecimiento, la lucha, la culpa”,⁹³ estados contra los que el ser naufraga y se estrella, como las jóvenes luciérnagas que van dando tumbos en el vacío y no pueden nunca despegar, como propone la autora catalana en su relato; Matute recrea una generación de niños y adolescentes azotada por el hambre, la violencia y la sinrazón de los mayores, unos seres atrapados por la viscosidad y la náusea que nos recuerda imágenes perfiladas por la prosa de Jean Paul Sartre. Sin lugar a dudas, *Luciérnagas* es una novela del despertar de una joven conciencia femenina, una obra realista existencial que, al reflexionar sobre la historia y sus horrores, la guerra y sus desquiciamientos, sobre la fragilidad y finitud de la condición humana, eslabona puentes de comunicación entre lo filosófico y lo ficcional. Y es que la protagonista de Matute entra en posesión de sus posibilidades auténticas y, contrariamente a la visión de su madre que promueve el abandono y la abulia, ella quiere dejar atrás la vida insignificante para elegir “una vida intensa y significativa que se enraíce en la historia”, que se enderece hacia la historicidad.⁹⁴

Vivir es existir en el tiempo, un ciclo individual que se rebasa a sí mismo para inscribirse en un tiempo histórico. Tanto por las edades fisiológicas de sus actantes como por los contextos que enmarcan las historias, los *Bildungsromane* son ficciones que indagan en las categorías temporales. La temporalidad condiciona la vida del ser en ese “ir viviendo”, nos enseña María Zambrano, y la adquisición de la experiencia significa en el ser una conciencia de que *algo* del mundo le ha sido revelado; el ser es esa criatura “necesitada hasta de una revelación: de verse y de ser visto [...] Y de revelar él, el mismo, en la noche de sus tiempos. De darse a la luz, pues: ¿de irse naciendo?”⁹⁵ avidez que lo va proyectando hacia su “completud”. Cada experiencia del inexperto protagonista del *Bildungsroman* se configura a modo de una revelación, un momento epifánico que lo obliga a la continua transformación de su conciencia de la realidad, casi siempre en abierto desafío a las generaciones precedentes sustentadoras de una ideología caducada. El tiempo envuelve al ignorante, a “ese adolescente angustiado, ese joven que rompe su angustia con

⁹³ *Loc. cit.*

⁹⁴ N. Abbagnano, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁵ M. Zambrano, *Senderos, op. cit.*, p. 11.

la acción, sintiéndose en el centro de los tiempos. Y en esto razón tiene, pues que cualquier momento verdaderamente vivido está en el centro de los humanos tiempos”.⁹⁶

Vivencia y tiempo nutren la formación espiritual, cimientan la autoconciencia; por ello, en las novelas de aprendizaje todo se centra en el desarrollo de un individuo, en su conocimiento del mundo exterior que le aporta claves para autoconocerse.⁹⁷ Así lo vislumbra también Mircea Eliade cuando afirma que “la iniciación es el equivalente a un cambio básico en la condición existencial; el novicio emerge de su dura experiencia dotado con un ser totalmente diferente del que poseía antes de su iniciación; se ha convertido en *otro*”, pues posee ya una “concepción del mundo”.⁹⁸ Especulación que nos retorna al pensar de Goethe en el sentido de que el hombre se conoce a sí mismo, si conoce al mundo, y por medio de este mutuo conocimiento, el hombre adquirirá su autonomía.⁹⁹ Y es que en la conquista de sí mismo —seguimos con Gadamer—, la “experiencia enseña a reconocer lo que es real. Conocer lo que es, es pues, el auténtico resultado de toda experiencia y de todo querer saber en general”.¹⁰⁰

Perseguir una auténtica identidad femenina hecha con voz y conciencia propias, caso de las protagonistas de las novelas que analizamos en esta investigación, supone “afrontar la responsabilidad de una elección decisiva” que las aleje del estado de *dispersión* y las instale en la unidad, en la “soldadura entre el pasado y el porvenir”,¹⁰¹ esa conjunción de tiempos que permite que la que actuó en un tiempo pasado pueda erigirse en narradora en su presente, pero abierta hacia el porvenir que significa la palabra escrita, el espejo de su propia escritura que permanece. Cada una de las heroínas narradoras o portadoras de discurso se ha reconocido en su elección y en su fidelidad, tal como reflexiona Abbagnano sobre el hombre que ha elegido su posibilidad: “Se posee a sí mismo. Su personalidad se ha determinado en su unidad, y la riqueza aparente de la múltiple dispersión de las posibilidades la ha sustituido la riqueza verdadera, interior y profunda de la unidad y de la vida intensa”.¹⁰² En esa capacidad de mirar hacia sus vidas pasadas para juzgarlas y

⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 11-12.

⁹⁷ M. Salmerón, *La novela de formación...*, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁸ M. Eliade, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Miguel Portillo (trad.), Barcelona, Editorial Kairós, 2000, p. 10.

⁹⁹ Cf. J. Ipland García, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁰ H. G. Gadamer, *Verdad y método*, *op. cit.*, p. 433.

¹⁰¹ N. Abbagnano, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰² *Ibíd.*, pp. 20-21.

corregirlas en sus escrituras, en sus epanortosis, las heroínas han alcanzado la libertad como una posibilidadpreciada, porque mediante ella el ser se sustrae al capricho y al azar de la dispersión y se realiza íntegramente, únicamente como él mismo.¹⁰³ A base de libertad es como conseguimos la conciencia de nuestro ser humano: la libertad que permite al hombre alzarse sobre sí mismo, ser consciente de sí mismo como ser libre para superar la cotidiana repetición de su existencia.¹⁰⁴

Ahora bien, no se puede negar que los textos literarios contienen un sustrato histórico, pero sólo la forma que los constituye y lo hacen comunicable, ya no parece estar determinada exclusivamente de una manera histórica.¹⁰⁵ Cuando afirmamos que el *Bildungsroman* entreteje también diálogo con la historia, queremos remarcar que los argumentos de nuestras novelas de iniciación están permeados del ya mencionado tiempo histórico entrelazado a un espacio histórico determinados: la guerra civil y las décadas de los cuarenta y cincuenta en la España aún convaleciente del conflicto. Así pues, el “aprender del padecer” de las heroínas no sucede en un tiempo abstracto y vaporoso, si no que tiene su anclaje en los tiempos de la guerra civil o en la etapa denominada como primer franquismo, aunque en alguna de las novelas se camufle o enmascare su historicidad, acaso para sortear la censura orquestada desde el poder. Y es que, lo creemos con Pablo Gil Casado, “el estudio de una novela debe estar enraizado en la concreta coyuntura sociohistórica en que se ha gestado”.¹⁰⁶

Por los rastros de la enunciación de cada novela es posible determinar el abanico de los trasfondos históricos, algunos más amplios o evidentes que otros. Por ejemplo, *Nosotros, los Rivero* abarca parte del reinado de Alfonso XIII y parte de los tiempos de la Segunda República, concluyendo en la Revolución de Octubre (Asturias, 1934). Por las descripciones contenidas en el clímax de la novela, Dolores Medio prefigura las causas sociales y políticas que dos años después desencadenarían el violento destino de España con el alzamiento militar que desembocaría en la guerra, pues está documentado que los generales Goded y Franco, encargados por la República para aplastar brutalmente la rebelión, llevaron tropas de Marruecos (Legión Extranjera y moros) para combatir a los

¹⁰³ Ibíd., p. 22.

¹⁰⁴ K. Jaspers, *La fe filosófica*, Rovira Armengol (trad.), Buenos Aires, Editorial Losada, 2ª ed., 1968, p. 54.

¹⁰⁵ W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁶ P. Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 9.

sediciosos obreros, creciendo de forma considerable el prestigio del ejército entre la clase pudiente pues “eran los salvadores de la sociedad”. La insurrección de Asturias —telón de fondo de la última parte de la narración de Medio— ha sido considerada por los historiadores como un ensayo de la guerra civil.¹⁰⁷

Narraciones cuyos argumentos se debaten en pleno conflicto bélico son *Primera memoria*, *Luciérnagas* y *La isla y los demonios*. La precisa periodización proviene de las alusiones a los “rojos”, a los nacionales, a las checas, a Falange, al Servicio de Inteligencia Militar de la Segunda República (SIM) y, por supuesto, por las dosificadas noticias que sobre el desarrollo de la guerra van proporcionando la prensa y la radio; en *Adolescente* la periodización de la mayor parte de la novela ocurre antes y durante la Segunda República, pues la sublevación militar es un acontecimiento que surge al final de la narración de Fernanda, trastocando la vida de la protagonista: su padre muere durante la quema de un convento y su prometido huye ante las represalias de los sediciosos en Tarragona.

Los ambientes de la primera posguerra envuelven las tramas de *Tristura*, *Entre visillos* y *Nada*, siendo ésta última la que más datos referenciales aporta para encuadrar la historia en la década de los cuarenta. Los diálogos de la abuela de Andrea y de Gloria remiten a unos años antes, cuando Juan y Román participaban en la guerra con el bando republicano. Además, Gloria comenta que su hijo nació cuando entraron los nacionales a Barcelona, es decir en 1939, por eso, sobre la primera novela de Laforet, Ignacio Agustí supone que “sobre el ambiente, los personajes y el drama [flota] la calima de las horas inmediatas a la guerra civil. El tiempo —el tiempo pasado y el actual— quedan prodigiosamente latentes y vivos”,¹⁰⁸ en el relato, comentario que bien podríamos hacer extensivo a las otras dos obras referidas, sobre todo por las conductas despóticas e intolerantes ejercidas por los miembros de las familias de las protagonistas, actitudes plenamente vigentes durante el nacionalcatolicismo.

Casos particulares son *Los Abel* y *Cinco sombras*, novelas que escapan a una concreta referencialidad histórica. La primera de ellas podría situarse en plena etapa republicana; un par de anécdotas nos apoyan en la conjetura: voces del pueblo acusan a uno de los Abel de la quema de la iglesia del innominado villorrio y, en la ciudad, también

¹⁰⁷ Cf. R.A.C. Parker, “España de 1919 a 1945”, *El siglo XX. Europa 1918-1945*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982, pp. 227-228.

¹⁰⁸ Ápod L. Bonet, *Literatura contemporánea en Castilla y León*, op. cit., p. 320.

anónima, un mitin obrero es represaliado por las fuerzas del orden, situaciones frecuentes en este periodo previo al franquismo. Además, Valba comenta que Tito lee poemas de García Lorca, autor muy leído en esa época. El trágico desenlace de la novela, el asesinato de uno de los Abel por un reactualizado Caín, remite en clave simbólica al derramamiento de sangre fratricida. En la novela de Matute, el cainismo no es percibido como un concepto abstracto, sino como una clara referencia a la guerra civil. *Cinco sombras* parece remitir a ambientes de fines del siglo XIX o a inicios del XX, como han considerado algunos críticos, aunque por su implícita denuncia de una dictadura patriarcal, la novela adquiere plena vigencia durante el franquismo, época en que la novela es galardonada y publicada.

Las dolorosas experiencias vividas por las actantes han quedado troqueladas en la conciencia (entendiendo por conciencia tanto la parte racional como la del sentir y la intuición); por eso, cuando en las novelas de autoconcienciación el sujeto narrador ya maduro quiere compartir sus experiencias llevándolas al lenguaje, “la realidad aprehendida va enriqueciéndose, profundizándose, al transformarse en realidad poética, soñada, inventada, vaticinada, no como una generalización [...] sino como una individuación y concreción”¹⁰⁹ en su propia realidad histórica, la vivida y padecida durante esos años de barbarie y represión, pues, de acuerdo al “pacto entre el lector y el autor [...] los acontecimientos referidos por la voz narrativa pertenecen efectivamente al pasado de esta voz”.¹¹⁰ Asimismo, las novelas modalizadas desde una voz narrativa omnisapiente (*Luciérnagas*, *La isla y los demonios* y *Nosotros, los Rivero*) dan cuenta de un tiempo histórico plagado de violencias y un mundo trasnochado que fija con sus goznes y aplasta todo conato de auténtica existencia durante las dos décadas señaladas. En este sentido, reflexionamos con Paul Ricoeur, las ficciones de nuestras siete narradoras son historias de protagonistas vencidas y perdedoras, de ahí que toda la bitácora de sus sufrimientos pasados clame venganza y pida narración.¹¹¹ Las jóvenes heroínas de estas novelas de aprendizaje son doblegadas por el opresor y falaz medio circundante, y en función de sus edades y sus medios de sobrevivencia sus únicas armas de combate son la disidencia y la

¹⁰⁹ E. Revueltas, “Las relaciones entre historia y literatura: una galaxia interminable”, AA. VV., *El historiador frente a la historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 166.

¹¹⁰ P. Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Agustín Neira (trad.), México, Siglo Veintiuno Editores, 1996, p. 914.

¹¹¹ Cf. P. Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), México, Siglo Veintiuno Editores, 1995, p. 145.

inconformidad, la formación de un pensar distinto que tiempo después se materializará en escritura, ya por mano propia, ya por una voz narrativa que sigue los dictados de la narradora empírica; pero en ambos casos, no se pretende el olvido de las circunstancias pasadas pues son “víctimas cuyo sufrimiento pide menos venganza que narración. Sólo la voluntad de no olvidar puede hacer que [esos] crímenes [y esas vejaciones] no vuelvan *nunca más*”.¹¹² Los lectores somos testigos de que las ficciones de formación de este periodo de la historia se comprometen con los conflictos de la época en que se desarrollan, planteando sucesos que afectan al hombre en común, tanto en la esfera particular como en la general.¹¹³

En cualquier caso, ya en la novela de iniciación focalizada desde una primera o una tercera persona gramaticales, es de advertirse la interacción que acontece entre dos de los niveles de toda realidad histórica: el privado y el público. La porción de vida individual e íntima que se narra en pleno proceso formativo de una heroína inexperta, trasciende su privacidad para constituirse en testimonio de una vida colectiva vivida bajo el primer franquismo. Su memoria y su historia individuales se expanden para inscribirse dentro de una visión más amplia, como lo es la histórica. Así, las vicisitudes de las iniciadas ocurren, en una primera lectura, en un ámbito privado, en un punto “donde la libertad, la emotividad, la irracionalidad y la inconsciencia se expresan como manifestaciones irreductibles del ser humano [pues] en él funcionan los vínculos amistosos y amorosos, se construyen las formas de solidaridad y se demarcan los límites de la dominación”.¹¹⁴ Pero este “aprender del sufrir” adquiere otra dimensión cuando se le examina desde una lectura interpretativa y contextual, pues nos encauza hacia la esfera pública que connota organizaciones de poder y sus aparatos de control que conllevan manipulación, negociación y simulación “dentro de un sistema que tiene en mayor estima el ocultamiento del escándalo que la práctica de la honestidad”,¹¹⁵ tal como fue la situación practicada por los principales beneficiados de la primera posguerra: el ejército, el clero y la oligarquía. Por ese deslizamiento de la vida individual hacia el espacio público, hacia la historicidad, para Mijail Bajtin la narración de formación es novela de desarrollo del hombre donde se

¹¹² P. Ricoeur, *Tiempo y narración III*, op. cit., p. 912.

¹¹³ Cf. P. Gil Casado, op. cit., pp. 13-14.

¹¹⁴ A. Rubial García, “¿Historia 'literaria' versus historia 'académica'?", AA. VV., *El historiador frente a la historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 56-57.

¹¹⁵ *Loc. cit.*

aprecian nítidamente los cambios que operan en la mutación de la conciencia del héroe, pues “la imagen del hombre en el proceso de desarrollo empieza a superar su carácter privado [...] y trasciende hacia una esfera totalmente distinta, hacia el espacio de la existencia histórica”.¹¹⁶ Sirva de ejemplo el hambre crónica que en la novela *Nada* atosiga a su heroína y que la hace adquirir conciencia de una penosa situación que atenta contra su integridad física: ansias, nervios, histeria, dolores de cabeza y mareos, síntomas que atormentan aún más el padecer de sus dieciocho años. Esta problemática individual que sobrelleva la protagonista es expresión de una realidad generalizada que prevaleció en el país durante casi todo el primer franquismo (hambre, estraperlo y racionamiento), y que no escapa a la conciencia en transformación que es Andrea; por eso, en su relato da cuenta de la miseria imperante y la carestía de su entorno y de su momento histórico, en un franco desafío al discurso feliz y triunfalista de los vencedores de la guerra. La sufrida individualidad de la heroína inexperta, su peripecia y su evolución, es metáfora del ser colectivo, de la España secuestrada por un régimen dictatorial. Así lo entendemos los receptores en el acto de lectura de estos *Bildungsromane*, no sólo por las historias crudas y, en ocasiones, despiadadas experiencias acontecidas a las neófitas en medio de un orden social mojigato y castrante, si no cuando consideramos que esas novelas de formación vieron la luz pública precisamente en ese periodo histórico al que aluden directa u oblicuamente en sus narraciones.

El aprehender la condición de “ser-marcado-por-el-pasado” es correlativo de la acción de la historia sobre el ser.¹¹⁷ En los *Bildungsromane* que hemos venido estudiando las huellas de lo padecido dejan sus marcas evidentes en las criaturas en formación, prueba de ello es que las conciencias ya formadas vuelven a esa edad infantil o juvenil para realizar un ajuste de cuentas, para relatar y relatarse esa reconstrucción del pasado histórico que ha dejado surcos en sus espíritus o, como acontece en las novelas de voz omnisapiente, la narración va dando cuenta de las experiencias que van catapultando a la principiante hacia un ser que piensa y actúa como un ser en plena etapa adulta. Estos rastros del pasado sobre el presente de las actantes, es también un proceso experimentado por las autoras persona. El “ser-marcado-por-el-pasado” es condición histórica que también se impone en las

¹¹⁶ M. Bajtin, “La novela de educación y su importancia...”, *op. cit.*, p. 215.

¹¹⁷ Cf. P. Ricoeur, *Tiempo y narración III*, *op. cit.*, p. 954.

conciencias maduras de las autoras de la inmediata posguerra, seres que padecieron con el estallido de la guerra civil y con la imposición de formas de vida dominantes que rigieron sus años formativos, etapa que fue con posterioridad convertida en narración. Así se manifiesta Ana María Matute cuando en una entrevista declara que durante la guerra civil “vi el primer muerto de mi vida, pero un muerto 'matado'. Eso fue para mí tremendo, pero además me descubrió el mundo, me abrió los ojos, y esos ojos ya no se pudieron cerrar [...]. Vino la posguerra, que fue de represión, crecí en un desierto espiritual donde todo estaba prohibido. Pero eso nos dio rebeldía, deseos de hablar, de decir, de explicar”.¹¹⁸ Hechos revividos que, volvemos a Ricoeur, piden narración; acontecimientos que en la autora catalana, una víctima de la historia, encontraron escritura.

Las novelas de aprendizaje de nuestras autoras de la posguerra, son ficciones nacidas en el interior de una época de autarquía política, económica y cultural, recreaciones del desencanto donde se aborda el “proceso de desmitificación entre una apariencia de realidad y la triste realidad” recreadas por dentro por las protagonistas.¹¹⁹ Éste es el entramado de la auténtica experiencia histórica donde asoma el rostro y la figura del hombre verdadero, “el argumento de la historia vivida [que] se descubre por sí mismo lleno de sentido. La revelación del sentido es lo que propiamente ha de llamarse *experiencia*”.¹²⁰ La experiencia histórica de varias generaciones que padecieron bajo el poder de lo apócrifo y de una cruenta persecución.¹²¹

1.3 LA NOVELA DE FORMACIÓN Y SUS PROTAGONISTAS: ENTRE HÉROES Y HEROÍNAS

La novela de formación no es terreno fértil sólo para el diseño de personajes varones; basta pensar que la acumulación de experiencias, los ritos de paso, en suma, la iniciación hacia la madurez no es un acto privativo de lo masculino, sino una etapa de todo ser humano, sea hombre o mujer. La práctica de un *Bildungsroman* femenino refuerza lo anterior, pues, de acuerdo con algunas teóricas como Eve Tavor Bannet, ha sido ejercitada por autoras

¹¹⁸ A. Ruiz Camacho, “Siempre he sido una rarita. Entrevista a Ana María Matute”, *Reforma*, sección Cultura, 14 de junio de 1997, p. 2.

¹¹⁹ M. D. Asís Garrote, *Última hora de la novela en España*, op. cit., p. 153.

¹²⁰ M. Zambrano, *Senderos*, op. cit., p. 24.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 25.

inglesas desde mediados del siglo XVIII, y con una clara función didáctica, ya que propone la educación de la lectora mediante narraciones que tienen como objetivo transformar la situación social de la mujer,¹²² aunque no es hasta inicios de la década de los setenta del siglo pasado cuando empieza a penetrar en la literatura crítica la discusión sobre una versión femenina del género, ya que, de acuerdo con Bannet, las autoras feministas practican este tipo de novela que llega a ser una de las formas predilectas para ellas.¹²³

Como género literario, la novela es esencialmente proteica e inacabada, no es un género más entre otros géneros, sino que, de acuerdo con Bajtin, es “el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos”; además, es “el único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella”.¹²⁴ Y es gracias al vínculo iniciado con la temporalidad histórica, con la época, que la novela se vuelve un reflejo más profundo de la realidad.¹²⁵ Atendiendo a estas reflexiones, no es raro considerar que en los *Bildungsromane* tengan también protagonismo los personajes femeninos concebidos por autoras, pues en sus historias novelescas encontraron una vía para identificarse y reinventarse a través del texto, para narrarse a sí mismas.

Uno de los aspectos en los que más han insistido los estudiosos de la novela de formación es el medio en el que se desarrollan o forman los personajes, destacándose que en el *Bildung* masculino el héroe aprende a ser independiente porque es educado para desenvolverse en espacios públicos o exteriores. Este pensamiento está plasmado en la novela de aprendizaje de Goethe, justamente cuando el señor Meister visualiza un plan para su hijo Wilhelm: “Tiene que ver mundo [...] y al mismo tiempo llevará algunos de nuestros negocios en el extranjero. No puede hacérsele mayor bien a un joven que iniciarle temprano en lo que va a ser su profesión”.¹²⁶ La visión de que el héroe varón tiene que salir a probarse en el mundo, persiste en las novelas contemporáneas; por ejemplo, en *El camino* de Miguel Delibes no es raro que el chico protagonista sea forzado por su padre a abandonar el terruño para irse a cursar estudios a una capital, pues es ésa la idea de progreso que él considera para un futuro hombre, como es su hijo, el Mochuelo. Nada más

¹²² Cf. L. Y. Lutes, *op. cit.*, pp. 39-40.

¹²³ *Ibidem*, p. 4.

¹²⁴ M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela...*, *op. cit.*, p. 450.

¹²⁵ Cf. M. Bajtin, *Estética de la creación verbal...*, *op. cit.*, p. 209.

¹²⁶ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Miguel Salmerón (trad.), *op. cit.*, p. 121.

natural para un varón el desplazamiento de espacios físicos para buscar su camino, como es el actuar del inmaduro héroe de *Un hombre* de José M.^a Gironella. En este sentido, Rosa Galdona Pérez estima que “el mundo del varón encarna habitualmente el ámbito de lo público, la independencia, la autoridad, ese territorio *omnipotente* en el que la mujer se mueve siempre bajo la preponderancia de los distintos hombres de su vida”.¹²⁷ De este modo, en la narrativa de las autoras el espacio privado predomina sobre el espacio público, tratado con mayor extensión que en la producción novelística masculina.¹²⁸ En la forma de relacionarse con el ámbito social, los héroes y las heroínas de los *Bildungsromane* se distinguen porque el protagonista varón inicia su aprendizaje, por lo general, volcado en los espacios públicos, abiertos y en la independencia, mientras que en las novelas de protagonista femenino el actuar se realiza en la intimidad, en la espacialidad de muros adentro, de ahí que la “novela femenina de aprendizaje —refiere Jenny Fraai— refleja las tensiones de un género donde imperan normas y formas masculinas, en combinación con valores femeninos, siempre encorsetados por los principios del varón”.¹²⁹ En el *Bildungsroman* de protagonista femenino se resalta, como ha analizado Leasa Lutes, la confrontación del personaje frente a una sociedad patriarcal donde predomina el discurso masculino concentrado en el “falocentrismo”.¹³⁰

En las novelas de formación, la condición femenina trasladada a una verdad estética, se enfrenta, igual que un iniciado, a un mundo ininteligible, pero con la diferencia de que para alcanzar la madurez, los ambientes familiares y los obstáculos sociales se multiplican para las protagonistas en el proceso de convertirse en mujer. Lo advertimos en *Confesiones de un alma bella* de Goethe, en *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, *Bildungsromane* tradicionales, así como en *Nada*, *Cinco sombras*, *Los Abel*, *La isla y los demonios*, *Nosotros, los Rivero*, *Primera memoria*, *Entre visillos*, *Adolescente*, *Tristura* y *Luciérnagas*, narraciones publicadas bajo el primer franquismo y que, por plantear

¹²⁷ R. I. Galdona Pérez, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 2001, p. 142.

¹²⁸ Cf. F. López, *Mito y discurso en la novela femenina española de posguerra en España*, Madrid, Editorial Pliegos, 1995, p. 28.

¹²⁹ J. Fraai, *Rebeldías camufladas: análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares/Centro Asesor de la Mujer, 2003b, p. 136.

¹³⁰ Cf. L. Y. Lutes, *op. cit.*, p. 6. En esta obra, su autora analiza narraciones de autoras latinoamericanas publicadas a partir de la década de los ochenta: *Reina de corazones* (1986) de Alessandra Luiselli, *Eva Luna* (1987) y *Cuentos de Eva Luna* (1989) de la chilena Isabel Allende, y *Señora de la miel* (1993) de la colombiana Fanny Buitrago.

sociedades rígidas y patriarcales sustentadas por el orden político y aprobadas por la Iglesia, mantienen vasos comunicantes con las primeras novelas de crecimiento.

En las historias de las novelistas españolas de posguerra, las protagonistas se enfrentan con serios avatares en sus ciclos de maduración y, lo mismo que un personaje masculino y desde la misma profundidad, reflexionan sobre su agobiante entorno, su humana condición y su situación femenina, en la incansable búsqueda de un lugar y en la incansable necesidad de construirse una identidad propia e individualizada en medio de un mundo representado. Este mundo ficcionado no es otro más que el de la dictadura, un tiempo caracterizado por “la censura y la estolidez mental, [la] falsa mojigatería, [la] autocensura y [las] sonrisas hacia la estupidez reinante, aparte del miedo y de la lambisconería”.¹³¹ Con razón, como ha visto Pratt en la tradición novelesca anglosajona, la discrepancia entre lo que la protagonista anhela y el modelo de conducta que su medio social le ofrece es un motivo que se repite en la ficción de las escritoras.¹³² Pensamiento que concuerda con el de Simone de Beauvoir, quien recalca que la mujer que accede a la literatura se pregunta de entrada por ella misma, “el hombre, en cambio, no se cuestiona en función de su sexo, sino como persona, ya que está seguro de pertenecer a los dominadores”.¹³³ Incluso, en algunas narraciones de iniciación, el joven protagonista se reafirma como varón, se muestra consciente y orgulloso de no haber sido engendrado mujer, todo en función de las diferencias corporales; por ejemplo, así lo explicita Charlie, el adolescente del relato “Los caimanes” (1958), del escritor estadounidense John Updike: “... Se sentía feliz de haber nacido hombre y no tener que sufrir conmociones como perder los bucles o pasar por el difícil trance de hacerse mujer. Una de las primeras preocupaciones de su vida había sido lo mucho que sufren las chicas”.¹³⁴

Rastrear un puesto en el mundo no es empresa fácil para un espíritu inexperto. “Tenía que resolverse a dar a su existencia un nuevo giro; pero ¿cuál? Eso es lo que no sabía”,¹³⁵ se cuestiona Manuel, el imberbe de *La busca* de Pío Baroja, cuando se ve en la

¹³¹ P. Caro Baroja, introducción a *El árbol de la ciencia*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1990, p. 13.

¹³² Ápod M. I. Lagos, *op. cit.*, p. 35.

¹³³ Ápod C. Riera, “Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?”, *Quimera*, n° 18, abril 1982, p. 10.

¹³⁴ J. Updike, “Los caimanes”, *Cuentos inolvidables de la literatura universal. Selección de autores modernos*, México, Reader’s Digest México, 1973, p. 203. Otro ejemplo que veremos con más amplitud es el de Matia, la protagonista de *Primera memoria* de Ana María Matute, pues ante las limitaciones que la abuela impone a su libertad, la adolescente lamenta ser mujer.

¹³⁵ P. Baroja, *op. cit.*, p. 183.

disyuntiva de elegir entre el trabajo honrado y la delincuencia. “¿Quién puede decir cuáles eran mis aspiraciones? ¿Cómo podía decirlas yo, si no las conocía siquiera?”,¹³⁶ se cuestiona a su vez Pip, el principiante de *Grandes esperanzas*. La intuición de que paulatinamente se irán disolviendo las dudas subyace en el “darse cuenta” del iniciado, pertenezca al género masculino o femenino, como queda de relieve en *La rosa de los vientos*, novela de formación de Concha Espina en la que Soledad Fontenebro, su joven heroína, atisba en los entresijos de su interioridad para descubrir que “ya los misterios de la vida replegaban la sombra ante mis ojos de mujer, y al rendirme el tributo de sus iniciaciones, iban dando complaciente luz a no pocas oscuridades de mis raciocinios”.¹³⁷

La ruta del neófito está salpicada de dubitaciones y experiencias, las más de las veces dolorosas, y en muchas ocasiones los senderos son menos accesibles por la condición de mujer inmersa en la cultura del patriarcado, una ideología impuesta tan eficazmente que hasta ha encontrado carta de naturalidad en las conciencias de los personajes femeninos que se vuelven cómplices de la perspectiva masculina; de tal modo, no es casual que en muchos *Bildungsromane* sobre mujeres, los primeros obstáculos a los que tienen que enfrentarse las iniciadas sean sus propias madres, las tías o las abuelas. En las novelas de formación con protagonista varón, puntualiza Carol Gilligan, el héroe va despojándose cada vez más de las relaciones; así se siente más fuerte y seguro de sí mismo. Las heroínas, al revés, intentan conservar las relaciones o crear lazos nuevos.¹³⁸ Visión que refuerza Claudine Herrmann al afirmar que el sistema masculino apuesta en la discontinuidad, el femenino en la continuidad.¹³⁹ Estos matices en la presentación de las situaciones que acaecen a las heroínas son imprescindibles a la hora de analizar las novelas de formación con personajes femeninos. Para Alicia Redondo Goicoechea, una diferencia básica entre las autoras y los autores que abordan temas históricos en los años del primer franquismo, es la forma de narrar, el tono del sujeto de la enunciación:

¹³⁶ C. Dickens, *op. cit.*, p. 111.

¹³⁷ C. Espina, *La rosa de los vientos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953, p. 72.

¹³⁸ Ápuđ B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores/Editorial Anthropos, 1994, p. 37.

¹³⁹ *Loc. cit.* Esta distinción entre el sistema masculino y femenino se reafirma en *Un hombre* (1947), novela de aprendizaje de José M.^a Gironella, cuando, reproduciendo el pensar del protagonista, dice el narrador omnisciente: “Con las mujeres siempre terminaba dramáticamente, porque éstas necesitaban, por naturaleza, una seguridad —una continuidad—, mientras que él, también por naturaleza, era tan variable como las rutas de algunos barcos” (J. M.^a Gironella, *Un hombre*, Barcelona, Ediciones Destino, 1980, p. 342).

El narrador de las escritoras está muy lejos del narrador omnisciente, valorador e impersonal de la literatura masculina, ya que suele presentar la forma de un narrador personal, mucho menos omnisciente y valorador, que no respeta las convenciones de “la verdad histórica” sino que se limita a hablar de “mi verdad histórica personal”. Esto significa contar la historia, hasta cierto punto, como si fueran memorias, lo cual potencia enormemente la veracidad de los hechos narrados, pero, en cambio, difumina su historicidad.¹⁴⁰

Ciertamente, en los *Bildungsromane* de las autoras españolas de las décadas de 1940 y 1950, existen protagonistas femeninas que narran y se narran en primera persona, pero también se dan los casos de novelas que revelan discursos polifónicos desde donde se enfocan las iniciaciones de sus heroínas; es decir, tanto la focalización de la primera persona que anota en un diario o escribe una novela, como las participaciones de un narrador omnisciente que escarba en las conciencias de los personajes, son estrategias narrativas utilizadas por las autoras para entretener las verdades personales de sus seres de ficción, e inscribirlos dentro de una verdad histórica. Estas novelas que contienen historias de aprendizaje revisten sus propias particularidades, y, como señaló Jerome Buckley al estudiar la novela de formación inglesa, es difícil clasificar las novelas dentro de un solo molde, pues hay variadas narraciones que podrían considerarse dentro de este subgénero.¹⁴¹

Recordemos que en varias de las novelas que nos ocupan, se perfilan personajes femeninos que en la decisión de *irse de casa* igualan a un personaje masculino, teniendo en cuenta que los viajes estaban míticamente reservados para la heroicidad masculina.¹⁴² Por diversos motivos, ellas salen de sus lugares de origen para emprender un periplo de madurez y de exploración del mundo y de sí mismas. Con sus actitudes desafiantes, rompen con el modelo tradicional dictado por la sociedad patriarcal, como fue la ideología dominante durante el franquismo: “Al niño se le educa para una carrera, a la niña para el matrimonio y la subyugación [...] ya que su movimiento queda constreñido al círculo de la familia o, al máximo, del pueblo”.¹⁴³

Las novelas de formación de las autoras españolas aquí estudiadas, novelas escritas por mujeres sobre mujeres, imponen una quiebra en la tradicional tipología narrativa de

¹⁴⁰ A. Redondo Goicoechea, “Mujer y espacio narrativo”, *Escribir mujer. Narradoras Españolas Hoy. Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga, 2000, pp. 223-233.

¹⁴¹ Ápod M. I. Lagos, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴² Cf. E. Martínez Garrido, “Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n° extraordinario, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p. 542.

¹⁴³ L. Y. Lutes, *op. cit.*, p. 7.

protagonistas mujeres, pues se exponen historias de chicas “raras”¹⁴⁴ que se muestran tercas y refractarias al orden instaurado por ideologías autoritarias y represoras. Son chicas que padecen la orfandad traducida a una orfandad del espíritu derivada de la ausencia de mentoras, guías espirituales o paradigmas femeninos dignos de imitarse. Situaciones que también comparten muchos jóvenes protagonistas masculinos que aparentan conformarse con su medio ambiente, pero que terminan con estados de ánimo que colindan con la insatisfacción, la amargura o la resignación. Es la segmentación de la conciencia del ser que, ante la falta de coherentes modelos adultos y la incertidumbre por el porvenir como persona formada, deambula entre la aquiescencia exterior y la disconformidad interior.¹⁴⁵

En atención a los finales de las novelas de formación, algunas estudiosas sugieren denominar de forma distinta a las narraciones con protagonistas femeninas. Edna Aizenberg retoma el análisis que realiza Cynthia Steele sobre la narrativa latinoamericana, y llama “*Bildungsroman* fracasado” a la novela de aprendizaje en la que la protagonista termina frustrada, sacrificada o muerta, contrariamente al caso masculino, donde el héroe logra la autorrealización y la integración personal,¹⁴⁶ aunque, insistimos, no todos los *Bildungsromane* de protagonista masculino tienen un final feliz, sino ambiguo, resultado de que este tipo de narración no concluye con la vida madura del personaje, sino que lo abandona con una cierta idea de la vida, después de búsquedas y de experiencias resultantes del padecer. Otra propuesta deriva de María Inés Lagos, investigadora que con base en las narraciones de aprendizaje de protagonista femenina producidas en Hispanoamérica, de 1924 a 1991, prefiere llamar relato de formación al que tiene como protagonista a un actante femenino, para así distinguirlo del *Bildungsroman*, considerado tradicionalmente como de personaje masculino, pues considera necesario hacer la distinción en la terminología para no seguir considerando a las novelas del desarrollo femenino como “desviaciones de un modelo universal”, como algunos críticos han insinuado.¹⁴⁷ No compartimos estas clasificaciones; nosotros consideramos como *Bildungsromane* a los

¹⁴⁴ Así las bautiza Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 94.

¹⁴⁵ La carencia de certezas del joven inexperto se evidencia, por ejemplo, en Miguel Serra, protagonista de *Un hombre*. Miguel charla con una chica de su misma edad, a la que expresa: “Es una extraña edad, ¿no lo crees? A (sic) diecisiete años no se sabe nada. ¿Por qué nos han aprobado? A mí me gustaría que un catedrático de la vida me explicara quién soy yo” (J. M.^a Gironella, *op. cit.*, pp. 40-41).

¹⁴⁶ Cf. E. Aizenberg, *op. cit.*, p. 539.

¹⁴⁷ M. I. Lagos, *op. cit.*, pp. 28-30.

relatos de desarrollo, independientemente del género de sus protagonistas, pero hacemos en nuestros estudios las correspondientes matizaciones de las problemáticas sociales y culturales a las que se oponen y enfrentan las heroínas en estas novelas, que no son sólo historias individuales de la transformación física y mental de una adolescente o una joven que busca autenticidad, sino la representación literaria de la condición femenina en un momento histórico determinado; en nuestro caso, el de la vida española de la inmediata posguerra.

1.4 LOS AÑOS DE APRENDIZAJE DE WILHELM MEISTER (1795-1796): NOVELA FUNDACIONAL

Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister de Johann Wolfgang von Goethe, es considerado el *Bildungsroman* por excelencia, la obra canónica que desde su aparición trazó el rumbo para otras ficciones del subgénero.¹⁴⁸ En la novela de Goethe, la historia de formación del héroe, más que un tema, es el principio poético que la rige, un argumento que no se limita a narrar las aventuras azarosas del héroe sino que rebasa su anécdota para plantear un ideal posible y necesario: dar cuenta de un “proceso acabado y armonioso de maduración de la personalidad”.¹⁴⁹ En consideración a la novela del romántico alemán, Wilhelm Dilthey destaca que la esencia del *Bildungsroman* reside en que un joven protagonista, “lanzado en su viaje hacia la madurez, se ve involucrado en un proceso *positivo*, un proceso que culmina con la integridad personal y social”.¹⁵⁰

El desarrollo de la personalidad de Wilhelm Meister es la razón de ser de toda la obra, el proceso de la adquisición de la autoconciencia en cuya construcción participan, ya involuntaria, ya voluntariamente, personajes disímboles: dos configuraciones de mujeres contrapuestas, las pasionales (Mariana, Filina) y las prácticas y humanitarias (Teresa, Natalia); un canónigo preceptor, los nobles (Lotario, Jarno), el director de teatro (Serlo) y sus actores; Werner, el cuñado y fiel cuidador de las propiedades de Wilhelm, y una institución secreta que dirige la formación y el destino del iniciado, la “Sociedad de la

¹⁴⁸ Para Randolph P. Shaffner, el *Bildungsroman* de Goethe es una especie de síntesis de otros subgéneros novelísticos practicados en el siglo XVIII: crónica de viaje, ficción sentimental, relato satírico y, por la atención que presta al desarrollo individual, posee también rasgos de novela psicológica y biográfica (ápu J. S. Fernández Vázquez, *op. cit.*, p. 55).

¹⁴⁹ C. Magris, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁰ Ápu E. Aizemberg, *op. cit.*, p. 540.

Torre”. La evolución de la madurez del héroe es un principio que gobierna la conducta de los otros personajes que pretenden influir intencionadamente en el proceso iniciático. Estos elementos argumentales y estructurales de la novela no pasan inadvertidos a Claudio Magris, quien estima que el héroe goethiano del *Bildungsroman* “encarnaba la formación completa del individuo y la totalidad orgánica de la novela misma, entendida como el relato de ese progresivo proceso de maduración”.¹⁵¹ El aprendizaje del héroe es complementado por un grupo de actores y cómicos con los que hace un viaje a las provincias de Alemania, un periplo que lo devolverá hacia sí mismo, hacia la adquisición del papel que desempeña en la sociedad de su época,¹⁵² en el gran teatro del mundo.

Por lo tanto, no es casual que el primer título considerado por el autor para su obra fuese *La vocación teatral de Wilhelm Meister*, en atención a que casi todo el contenido de los cinco primeros Libros refiere anécdotas, peripecias, discusiones y reflexiones en torno a los actores y a la actividad teatral. El nombre del protagonista es un homenaje a William Shakespeare, el dramaturgo que más peso tiene en la obra, a través de la representación de la tragedia de *Hamlet*, que tanto material proporciona a Wilhelm para sus meditaciones sobre el arte de la representación; *Meister* es por la maestría necesaria para desempeñarse atinadamente en la vida y en el arte, y *vocación teatral* por tratarse de una llamada que el mismo Goethe sentía para sí mismo en esos momentos de su vida.¹⁵³ Schiller, uno de los primeros lectores de la novela, coincide en centralizar el problema de la maestría en la historia, la capacidad vital del protagonista de desenvolverse en el existir, la cual requiere de unos años de aprendizaje. El genio de Goethe es “haber hecho pasar a un individuo de un ideal vacuo e indeterminado a una vida activa sin que aquél haya tenido que abandonar su capacidad de idealización, que, al fin y al cabo, es la que hace avanzar a la humanidad”.¹⁵⁴

La fórmula del aprendizaje del actante principal, la concentra el autor alemán en una confesión que Teresa, una de las pretendidas de Wilhelm, expone al joven hacia el final de la novela: “Una vocación decidida, la ocasión prematura, influencias externas y la asiduidad en el ejercicio de una ocupación útil, hacen posibles, y aún fáciles, muchas

¹⁵¹ C. Magris, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵² Cf. M. Salmerón, *La novela de formación...*, *op. cit.*, pp. 59-60.

¹⁵³ Cf. M. Salmerón, introducción a *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹⁵⁴ Ápod M. Salmerón, introducción a *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 66.

empresas en este mundo”.¹⁵⁵ Palabras que anuncian y resumen la futura conducta del iniciado: en el último capítulo decide encaminar sus esfuerzos hacia la administración de sus bienes, acepta su paternidad y se enfila hacia la institución social llamada matrimonio, es decir, es la aparente conciliación entre el inquieto espíritu del protagonista y el mundo circundante que pretendían manipular los integrantes de la “Sociedad de la Torre”.¹⁵⁶

La formación de Wilhelm principia desde su infancia, y es el narrador omnisciente de la novela el encargado de introducirnos por los primeros aprendizajes. Una inicial lección en la vida del héroe proviene de su fascinación por las marionetas. En una Navidad se escenifica en su casa una obra de fantoches y, al término de la representación, impelido por la curiosidad, Wilhelm se asoma por debajo del tablado para descubrir a los manipuladores de las figuras que yacían en un receptáculo: el amigo de su padre y un criado. Ante sus ojos se devela el misterio, se difuminan las fronteras entre la realidad y la ficción. En otras palabras, ingresa en el conocimiento del artificio del arte que crea ilusiones de realidad:

Había visto cómo amigos y enemigos, Saúl, Goliat, y como quiera que se llamaran habían sido depositados en un cajón. De esta manera mi curiosidad, sólo parcialmente satisfecha, se hizo más intensa. También pude reconocer al teniente que para mi sorpresa era el director de aquel templo. Desde ese momento ya no me entretuvo el Hanswurst por muchas cabriolas que hiciera. Me puse a cavilar ensimismado; después de mi descubrimiento estaba más tranquilo y más intranquilo que antes. Ahora, cuando ya sabía algo, me sobrevino la impresión de que no sabía nada y tenía razón pues me faltaba comprender el sentido de todo aquello, que es principalmente de lo que se trata (97-98).

Así Wilhelm descubre el “dispositivo mágico” otorgador de fantasías y su obsesión se transforma en un cambio de papel: de espectador a manipulador de los muñecos. De este modo, ante el insistente deseo de maniobrar a los monigotes, su padre consigue que el teniente lo adiestre en el oficio y comienza a adquirir “la conciencia de los misterios en los

¹⁵⁵ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 525. Todas las citas de la novela se señalarán entre paréntesis.

¹⁵⁶ En su interesante estudio, José Santiago Fernández Vázquez establece conexiones entre algunas de las ideas del capitalismo mercantil contenidas en el *Bildungsroman* de Goethe y los proyectos coloniales de las potencias: “La relación entre la educación del individuo y la tutela/sometimiento de pueblos enteros puede percibirse igualmente en el hecho de que la 'Sociedad de la Torre' no se limite sólo a velar por la educación del protagonista, sino que pretenda también trasladar su proyecto educativo a otras tierras. El tema de la evolución educativa se une así al de la expansión geográfica, cuyas resonancias coloniales son aún más nítidas [...] los miembros de la mencionada organización social deciden apoyarse mutuamente, mediante un acuerdo que guarda cierta semejanza con el reparto del mundo acordado en la Conferencia de Berlín y en otros tratados coloniales” (*La novela de formación... op. cit.*, p. 88).

que había sido iniciado [...]. Mi imaginación se inflamaba en aquel pequeño mundo que pronto iba a tomar otra forma” (100-101). De la mano del teatro le viene el gusto por la literatura, por la lectura de óperas que estimulan su creatividad para idear historias que representan sus muñecos. Esta etapa de felicidad, sus catorce años, la resume el propio protagonista: “Para mí aquel periodo de tiempo fue todo un acontecimiento. Mi espíritu se encaminó al teatro y no encontré mayor alegría nunca que leyendo, escribiendo y representando obras de teatro” (111). Esta confesión del adolescente personaje es sintomática: la formación del sujeto es la esencia de la obra y el teatro el caldo de cultivo de esa formación.¹⁵⁷

Otro rasgo notable del héroe es su espíritu sensible y su inclinación por el arte, cualidades que incitan en Wilhelm la indignación cuando su padre vende la colección de pinturas y piezas artísticas que pertenecían a su abuelo, bajo el pretexto de utilizar los recursos en ostentosos fines. La actuación de su padre muestra al joven que la vanidad es capaz de pasar por encima de la memoria. Además, el cariño de Wilhelm por los cuadros conserva el recuerdo dulce del legado infantil, sobre todo por aquel lienzo del príncipe enfermo que desfallece de amor por una mujer prohibida, ideal romántico más tarde encarnado por él mismo. Ese cuadro es el símbolo de la búsqueda del amor de Wilhelm caracterizado por la amazona Natalia, ideal femenino deseado por el héroe y alcanzado, cual recompensa, al final de su maduración.

La primera escisión en la vida tranquila del personaje sobreviene con el alejamiento de la casa paterna. La motivación del viaje instructor sobreviene cuando Wilhelm reconoce que quiere formar a su espíritu: lo rondan deseos por descubrir la vida y escalar a otras esferas sociales. El mejor pretexto es el mandato de su padre para cumplir con unos encargos mercantiles; además, la ocasión es propicia para olvidarse de la traidora Mariana, y satisfacer sus añorados propósitos al alejarse del mundo burgués y materialista que representan sus familiares. Al emprender el viaje por otras tierras, se enrola con una compañía de teatro que lo acoge y, tras algunas aventuras, escaramuzas e intercambios de puntos de vista, se dirigen al palacio del Barón, donde va a ser recibido el Príncipe; dice el narrador que “nuestro amigo, que estaba ansioso de profundizar en el conocimiento de los hombres, no quería perder la oportunidad de conocer el gran mundo, en el que esperaba

¹⁵⁷ Cf. M. Salmerón, introducción a *Los años de aprendizaje...*, op. cit., p. 32.

encontrar la clave de muchas cosas referentes a la vida, a sí mismo y al arte” (232). En estas palabras del narrador, fiel reflejo del pensamiento de Wilhelm, el protagonista tiene autoconciencia de que en su deambular con la compañía de cómicos encontrará llaves que abrirán puertas de otros conocimientos. Por eso, desde la adolescencia, Wilhelm se revela como una sensibilidad proclive al arte creador de la belleza en el mundo, y en una primera etapa lo vemos dominado por las inclinaciones naturales, instintivas y su actuar carece de reflexión. Las experiencias y aprendizajes vitales de Wilhelm son importantes para educar su carácter, y “el teatro es reconocido como fase importante de esta evolución [mas] Meister aprende a actuar en la vida, y no meramente sobre las tablas. Diversos ambientes culturales, sociales y estéticos, van enriqueciendo su alma hasta que llega a conformar una existencia hecha de acción, al servicio de la comunidad”.¹⁵⁸

A la par que la formación de una conciencia, la búsqueda del amor es *leitmotiv* en la novela. La querencia abre y cierra los años de aprendizaje del protagonista. La pasión de Wilhelm por la actriz Mariana, le proporciona un primer conocimiento de la felicidad. En la unión con su amada ve la forma de separarse de la vida burguesa de su padre y de su amigo Werner, un realista y pragmático que pondera la actividad comercial como la única capaz de proporcionar riqueza y poder para el futuro. Mas cuando cree descubrir la felonía de su prometida, se refugia en sí mismo quemando los objetos de Mariana y sus composiciones literarias; Wilhelm entiende, y con él los lectores, que ha aprendido del dolor, la verdadera experiencia enunciada por Gadamer; se dice el héroe en soliloquio: “Ahora comprendo la queja del poeta, las lamentaciones de los desventurados a los que las circunstancias hicieron sabios” (163). Más adelante, ante la ausencia física de Mariana, la utopía del amor perfecto es encarnada por Natalia, amazona que se instala en los deseos del héroe a partir de que lo cura de las heridas que le infringen los asaltantes de la compañía de actores. La relación amorosa con la bella y virtuosa dama fructifica hasta el Libro octavo, el último de la novela.

La importancia que tiene la convivencia de Wilhelm con los comediantes es que le proporcionan elementos para escrutar la condición humana, sus grandezas y sus mezquindades. En un momento revelador de su periplo se decepciona de la calidad humana

¹⁵⁸ R. E. Modern. *Historia de la literatura alemana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, pp. 161-162.

y artística de los actores, por lo que decide abandonarlos, pero muy pronto se da cuenta de que el teatro ya lo ha abandonado a él. Por ese tiempo muere el padre y su cuñado se hace cargo de los negocios familiares, ante la negativa de Wilhelm para asumir esa responsabilidad. Mas una situación fortuita lo obliga a convencerse de la vida que tiene que abrazar en el futuro: Mariana ha muerto y le ha dejado como legado un hijo, situación que la actriz había mantenido en secreto y que sólo se devela por las palabras que Bárbara, la vieja consejera de la actriz, dirige a Wilhelm, y por una carta escrita por Mariana en su lecho de muerte. Concluye así una etapa de la vida del héroe, quien decide dejar definitivamente su juvenil afición para volcarse al mundo exterior con la creencia de tener una personalidad íntegra. La “Sociedad de la Torre” así lo considera cuando, a través del sacerdote, le confirma su paternidad: “Tus años de aprendizaje han terminado. La Naturaleza te ha liberado de su yugo” (576).

Una nueva vida burguesa inicia para Wilhelm, después de aceptar los yerros de su incipiente vocación artística. Del desarrollo de su rica interioridad, Meister da el paso para apreciar la vida del mundo circundante que antes despreciaba, como lo inducen a ver los miembros de la “Sociedad de la Torre”.¹⁵⁹ Nuestro protagonista vive un circuito físico y existencial para completar su formación, por ello, el dilema planteado a lo largo de la novela es la búsqueda de una vocación a través de ciertas experiencias que la sociedad va proporcionando. No por nada, Wilhelm deserta de la vida del espectáculo para asumir su responsabilidad engendradora al reconocer como hijo a Félix; también siente la necesidad de integrar una familia y, como lo insta Werner, planea ocuparse de sus tierras heredadas para así incorporarse en el orden y progreso sociales:

Wilhelm quiso despedirse oficialmente del teatro, pero comprendió que ya estaba despedido y no tenía necesidad de volver. Ya no estaba Mariana, sus dos espíritus protectores se habían marchado y sus pensamientos corrían tras ellos. El bello niño flotaba ante su imaginación como una figura vaga y deliciosa. Lo veía de la mano de Teresa corriendo a través de campos y bosques, formándose al aire puro y junto a aquella libre y alegre compañera (568).

¹⁵⁹ Esta sociedad no actúa a través de intimidaciones físicas, sino de métodos discursivos sutiles para convencer al propio iniciado de la necesidad de ser un sujeto útil al conglomerado en el que se insertará más adelante, pues “los mentores del *Bildungsroman* clásico no pueden permitirse emplear la violencia como mecanismo de coacción, ya que ello atentaría contra el individualismo que se halla en la raíz del género” (cf. J. S. Fernández Vázquez, *op. cit.*, p. 100).

En lo aparente, el protagonista ha logrado conciliar su conciencia con el mundo que lo reclama para la praxis social: “En este sentido, sus años de aprendizaje podían darse por terminados, porque había adquirido, juntamente con los sentimientos de padre, las virtudes de ciudadano. De ello tenía él conciencia clara, y su alegría era inmensa” (583). La armonía entre la condición de progenitor y la conducta ejemplar, son reconocidas por el propio héroe al alejarse de la aristocracia a la que, entiende, nunca podrá pertenecer, y registra la exigencia de conciliar todo en la vida, el mundo de afuera con el mundo de adentro: “las circunstancias exteriores son las que únicamente te llevan hacia la industria, el lucro y la propiedad, pero tus necesidades íntimas hacen resurgir y alimentan el deseo de desarrollar y formar aquellas disposiciones espirituales y corporales que hay en ti para lograr lo bueno y lo bello” (351). En la obra de Goethe, “la moderna *epopeya burguesa*”, como nombra Hegel a la novela como género literario, el conflicto se resuelve cuando el protagonista, que protesta “primeramente contra la organización actual de la sociedad, [aprende] a reconocer después lo que tiene de verdadera y de sólida, [se reconcilia] con ella y [toma] parte en la vida activa”.¹⁶⁰ Aunque esta reconciliación con la ideología dominante —cree George Lukács— es en realidad una autolimitación del héroe que no constituye “ni una aceptación del mundo de convención ni un abandono de la escala implícita de valores; es una autolimitación que debe caracterizarse por la calificación de 'madurez viril'”.¹⁶¹

La idea que moldea *Los años de aprendizaje* es que el sujeto no se forma solo, sino que necesita la ayuda de los demás para, mediante un acto de conciencia, tomar decisiones pertinentes que lo acerquen a un ideal de utilidad en la sociedad de su momento histórico. De ahí que en esta novela se insista en la importancia de que el hombre reciba un adecuado y bien dirigido adiestramiento, de acuerdo al estudio de su vocación y sus posibilidades. Tal es el programa de formación que regenta un clérigo citado por el alma bella, y que lleva a cabo su tío:

... para hacer algo que mereciera la pena por la educación de los hombres, había que observar primero cuáles eran sus inclinaciones y deseos. Luego se les ha de poner en disposición de satisfacer éstos, de lograrlos lo más pronto posible, para que si la persona en cuestión hubiera errado, fuera pronto consciente de su error, y, si hubiera comprendido qué se adecuaba a él, perseverara en ello y se siguiera formando con mayor aplicación (496).

¹⁶⁰ G. W. F. Hegel, *Estética*, Tom. II, Hermenegildo Giner de los Ríos (trad.), Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1988, p. 375.

¹⁶¹ Ápod L. Goldmann, *Para una sociología de la novela*, Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz (trads.), Madrid, Editorial Ayuso, 1975, p. 18.

Este proyecto no desdeña el conocimiento de las ciencias y las artes, y la necesidad de ver y recorrer mundo para formarse una sólida y madura idea de sus mecanismos. El corolario a una adecuada formación es la unión con una mujer que sepa complementar al hombre, una mujer práctica y hacendosa que gobierne con mano firme y sabiduría sus posesiones, siendo Teresa el modelo preconizado por Lotario: “El hombre que conoce el mundo, el que sabe qué debe hacer y qué puede esperar del mundo, ¿qué mayor aspiración podrá tener que la de encontrar una compañera que colabore siempre con él, que sepa preparárselo siempre todo, alguien cuya actividad complete lo que la de su marido no haya rematado...?” (546-547).

Ahora bien, volviendo al héroe de la novela de Goethe, nos parece interesante la lectura de Marisa Siguán, pues resume los momentos de transición del personaje más importante del relato: “El camino que recorre Wilhelm Meister [...] es un camino de socialización; la educación a la que se le somete le lleva de la pasión por el teatro, por el arte, a la sociedad, una sociedad de ideales burgueses protagonizada por aristócratas y burgueses escogidos”.¹⁶² En su novela, Goethe concibe una nueva clase social que eclosiona en la Alemania dieciochesca, una burguesía detentadora de los modos de producción pero que no se hunde en la ignorancia, por el contrario, es un conglomerado culto, capaz de contrarrestar armónicamente el poder económico de la aristocracia, una burguesía capaz de dirigir inteligentemente los destinos de un país en construcción. Coincidimos con las interpretaciones de Miguel Salmerón cuando analiza el destino de Wilhelm:

Gracias a las funciones teatrales, los viajes y la lectura de Shakespeare, el burgués, destinado a la cerrazón de ambientes y costumbres entra en contacto con el pueblo, representado por los cómicos, y con la nobleza, principal público sustentador de este espectáculo. El teatro no sólo le otorga su papel, sino que ofreciéndole una panorámica de la escena social, le habilita para actuar en ella.¹⁶³

La construcción novelesca de Goethe no queda solamente en la formación de la figura principal, sino rebasa a la obra misma al plantear la necesidad de formar tanto a los actores como a los espectadores, en trocar la sensibilidad de los artistas y el gusto del público receptor para huir de la mediocridad, como era el gris panorama del arte en la

¹⁶² M. Siguán, “Wilhelm Meister y Heinrich von Ofterdingen: De las dificultades de formación del héroe”, en Enrique Larrosa (ed.), *Trayectos, escrituras, metamorfosis (La idea de formación en la novela)*, PPU, Barcelona, 1994, p. 31.

¹⁶³ M. Salmerón, *La novela de formación... op. cit.*, p. 110.

Alemania de fines del XVIII, un ámbito “donde la necesidad y la falta de gusto [...] reinan de la manera más absoluta” (656). Diversos personajes ilustrados discurren también sobre la importancia de una adecuada formación de los hombres para apreciar el arte y el compromiso del que se haga llamar artista para reflexionar y teorizar sobre su quehacer. El Marqués Llegado de Italia, por ejemplo, diserta que para obtener el título de maestro y profesor “hay que ser capaz de pensar acerca de lo que se hace, establecer los fundamentos y causas de por qué se procede de este o aquel modo explicándolo a sí mismo y a los otros” (654). Y hacia la educación íntegra del artista apunta también el contenido de la CARTA DE APRENDIZAJE que la “Sociedad de la Torre” extiende al discípulo Meister: “Sólo es posible enseñar una parte del arte, pero ser artista precisa del arte en su plenitud. Quien lo conoce sólo a medias siempre se equivoca y habla mucho, quien lo domina por completo sólo quiere hacer y habla raras veces o tarde” (575). La acción es el secreto del auténtico artista, porque “la doctrina del verdadero artista revela el pensamiento del arte, porque, cuando faltan las palabras, habla la acción. El discípulo digno de este nombre aprende a extraer lo desconocido de lo conocido, y de esa suerte se aproxima a la maestría...” (575), o a la armonía con su existir y con el existir con los otros. Este problema de la coexistencia pacífica plantea la interrogante de Claudio Magris, en el sentido de que si será posible que un hombre desarrolle toda la riqueza de su personalidad en armonía con la sociedad en la que se desenvuelve (una sociedad cada vez más compleja, anónima e impenetrable). Sostiene el escritor italiano que “esta interrogante constituye un problema humano, moral y político de fundamental importancia para la modernidad”,¹⁶⁴ situación que ya había perfilado George Lukács cuando resalta el papel del héroe *problemático* que busca valores auténticos en medio de una sociedad individualista y degradada, en un mundo plagado de conformismo y de convención.¹⁶⁵ Quizás por eso, a los lectores de la obra de Goethe nos queda la impresión de que el final de la novela es de una felicidad aparente, aunque el protagonista se esmere en afirmar lo contrario: “Ignoro cuál es el valor de un reino [...] pero sé que he conseguido una dicha que no merezco y que no cambiaría por nada del mundo” (692).

¹⁶⁴ C. Magris, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁵ Ápod L. Goldmann, *op. cit.*, pp. 16-17.

La formación del héroe que apunta hacia la maduración, las constantes mutaciones de las percepciones del mundo exterior y las dudas permanentes sobre la posición en el existir, elementos contenidos en la novela de Goethe, son puntos que retomaremos en nuestros análisis de las historias de formación contenidas en los *Bildungsromane* de las autoras del primer periodo de posguerra.

1.5 “CONFESIONES DE UN ALMA BELLA”: RELATO DE FORMACIÓN FEMENINA INTERCALADO EN *LOS AÑOS DE APRENDIZAJE DE WILHELM MEISTER*

La inclusión del relato “Confesiones de un alma bella” en la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, consigue un efecto metaliterario. En las *Confesiones*, como analiza Salvador Mas, se entretajan cuatro voces: la de Goethe, en tanto autor empírico, la voz en tercera persona que narra *Los años de aprendizaje*, “la ficticiamente autobiográfica del alma bella, la de Susanna von Klettenberg, en cuyos textos y conocimiento personal [...] se inspira el escritor Goethe”,¹⁶⁶ y la voz autobiográfica de un yo anónimo que guía el relato. Después de cinco libros dedicados a relatar las correrías teatrales del héroe, en el Libro VI se introduce la narración de una dama noble que da puntual cuenta, en primera persona, de su infancia y juventud; empero, estas “Confesiones” adquieren estatuto autónomo respecto al resto de la narración de Wilhelm.¹⁶⁷ En ese diario, una dama de nombre desconocido escribe sus primeras experiencias intelectuales, amorosas y, sobre todo, religiosas, todas ellas configuradoras de su maduración personal y espiritual. Este manuscrito, que originariamente un médico entrega a Aurelia para el consuelo de su alma, ingresa en el *corpus* de la novela en una convergencia de lectura entre el personaje Wilhelm y el lector empírico, es decir, “ambas lecturas se solapan, leemos en nuestro tiempo real lo mismo que Wilhelm lee en su tiempo ficticio”.¹⁶⁸ La inserción de este artilugio narrativo, un personaje que lee la expresión escrita de otro personaje, dota a la novela de Goethe de un carácter polifónico, dialógico, en términos bajtianos.

¹⁶⁶ S. Mas, “El mito de una subjetividad bella”, introducción a *Confesiones de un alma bella*, Salvador Mas (trad.), Madrid, A. Machado Libros, 2005, p. 14.

¹⁶⁷ Cf. M. Salmerón, introducción a *Los años...*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁸ S. Mas, *op. cit.*, p. 11.

La protagonista perspicaz, sensible y de una poderosa capacidad de recordación, en su calidad de narrador personaje, y a modo de confesión, comienza su relato a partir de los ocho años. En este sentido, coincidimos con Marisa Siguán cuando escribe que las “confesiones son las de una mujer que narra su camino de formación, la progresiva configuración de su personalidad. Las etapas que recorre van desde el goce del mundo y los placeres de la vida en la alta sociedad hasta la religiosidad introvertida, la huida del mundo”.¹⁶⁹ Su facultad de observación y sus dotes imaginativas la colocan frente a la verdad en su mundo inmediato; esta capacidad de interiorizar es valorada por el padre, actitud poco común en un hombre de la época, aunque la actitud del padre encuentra justificación en la añoranza por el hijo que nunca tuvo.

Para la iniciada, la experiencia del primer amor surge hacia un adolescente que conoce en un baile; su relajamiento le preocupa, teme sucumbir a la pasión, por lo que, apoyada por su profesor y consejero espiritual, se aleja de toda manifestación hedónica. Más tarde, a través de Narciso, un diplomático extranjero, la joven descubre el verdadero amor, pues la joven deja que el hombre ocupe el centro de su sentir. Una buena parte de la vida de la protagonista transcurre entre el amor a Narciso y la oración a Dios, aunque esta última faceta nutre poco a poco su existir y la imbuje de los deseos de alejarse de las tentaciones y el pecado. El estudio de las narraciones bíblicas contribuye también, de manera significativa, para robustecer su fortaleza. A los veintidós años se sabe una chica “rara” y ella posee esta clarividencia que la aparta de las “estúpidas distracciones” y de la gente de su generación: “¿Qué produjo que mi gusto y mi sensibilidad se modificaran de tal manera, que a la edad de veintidós años, e incluso antes perdiera todo el gusto por actividades que a los jóvenes de esa edad divierten de forma absolutamente inocente?”¹⁷⁰ La respuesta la encuentra en el conocimiento de su interioridad, “porque mi alma no era algo desconocido para mí como lo era para muchos jóvenes de mi edad” (455). Su convicción es profunda y decide marginarse de toda voluptuosidad que pudiera alejarla del “Ser Invisible”. Es, contempla Hegel, la elección de una senda de pureza transparente en la

¹⁶⁹ M. Siguán, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁰ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 455. Las demás citas se indicarán entre paréntesis.

que “un *alma bella* desventurada, como se le suele llamar, arde consumiéndose en sí misma y se evapora como una nube informe que se disuelve en el aire”.¹⁷¹

La búsqueda del “Amigo Invisible” es para la protagonista el punto axial que complementa su formación individual, por tanto, no sucumbe a las presiones familiares, ni a los amigos, ni a las convenciones sociales que le sugieren, insistentemente, contraer nupcias. Es un personaje que está plenamente consciente de su situación problemática, esa “sensación de irremediable y virulento divorcio entre su interioridad y un contexto social que es condición de posibilidad de tal interioridad, pero a la vez impide su libre desarrollo”.¹⁷² Destacamos que, persuadida de sus convicciones religiosas y de su proceso para alcanzar la fe, la narradora protagonista pasa de ser un objeto para los varones y los ornamentos sociales a constituirse en un sujeto, en un yo con voz e identidad propias, una subjetividad construida mediante la indagación y la reflexión, en suma, un “alma bella” alejada de afectaciones femeninas, capaz de sentir genuino amor por las artes y las ciencias, y de suscribir su autobiografía en plena libertad y madurez espiritual. El alma bella se mantiene incólume en su posición. Ni las ventajosas propuestas de matrimonio la doblegan en su decisión de seguir soltera; ella rechaza las ofertas ante la tristeza de sus padres que hubieran deseado una mayor docilidad en su hija. Hegel no deja de ponderar la decisión de la joven cuando expresa que el alma bella “vive en la angustia de manchar la gloria de su interior con la acción y la existencia; y, para conservar la pureza de su corazón, rehúye todo contacto con la realidad”.¹⁷³

La iniciada de “Confesiones de un alma bella” supo discurrir su propio sendero; escribe en su diario: “Esta decisión de no hacer caso a los consejos e influencias de mis amistades, tuvo como consecuencia que acopiara fuerzas para seguir mi propio camino” (466). En este formarse como mujer madura, la narradora se construye una cultura y es sujeto de sus circunstancias al desafiar los usos y costumbres vigentes, al negarse a ser esposa y madre, al hacer suya la voz y narrarse sus experiencias en un medio social inhóspito, un ambiente contradictorio y opresivo, una realidad que pretende acallar las

¹⁷¹ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Wenceslao Roces (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 384.

¹⁷² S. Mas, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷³ G. W. F. Hegel, *Fenomenología... op. cit.*, p. 384.

voces altisonantes y los conatos de rebeldía, como era la Alemania reflejada en el relato que Goethe incluye en su novela.

Los años de aprendizaje... es necesaria en tanto novela fundacional para los estudios de los *Bildungsromane*. Destaca por su naturaleza doblemente formadora y, si se nos permite el término, llamémosle *metaformativa*, pues, a modo de caja china, se incluye dentro de la novela *Los años de aprendizaje...* un relato de formación: “Confesiones de un alma bella”, narración que es, desde la perspectiva de Oertel Sjögren, “el retrato de una mujer sensible, voluntariosa y de talento, que renuncia a la actividad social y a los lazos humanos para mantener su integridad”.¹⁷⁴ Es en esa plenitud del ser donde Hegel, en su característico idealismo subjetivo, atisba el retorno de la autoconciencia “a su refugio más íntimo, ante el que desaparece toda exterioridad como tal, a la intuición del yo = yo, donde este yo es toda esencialidad y toda existencia”.¹⁷⁵ De esta guisa, nos parece clarificador advertir que las actitudes demostradas por Wilhelm en la novela no coinciden con las de la beata replegada en su espiritualidad, sino que transcurren por una vía paralela.¹⁷⁶ Son dos historias formativas que buscan sus propios causes y desahogos. Wilhelm deserta de las tablas actorales y encuentra en el matrimonio y en la potestad de su herencia su vuelta a la tranquilidad; el alma bella descubre en la renuncia a su prometido y en la entrega a Dios, la paz de su espíritu. A lo largo de este relato, los lectores seguimos a un alma femenina en su búsqueda incansable para acercarse a Dios mediante la fe y los raptos místicos prodigados por su exploración interior y su imaginación, sumándose la lectura de textos pietistas y moravos, así como la convivencia con practicantes de estas creencias.

Hemos descrito *a grosso modo* la diégesis de “Confesiones de un alma bella” por las convergencias estructurales y temáticas que revela con las novelas de formación hispanas aquí estudiadas. El distanciamiento temporal entre las narraciones del autor alemán y las de las escritoras, no es óbice para el diálogo: la transgresión femenina, ésa que rompe con el orden moral en sus respectivas épocas, y la búsqueda de una identidad auténtica de mujer, alejada de imágenes y voluntades impostadas que dictan los otros, son puntos en común entre estos *Bildungsromane*. Ninguna de las narradoras de las novelas que tratamos asume la condición femenina impuesta por sus respectivas sociedades; son

¹⁷⁴ Ápod S. Mas, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷⁵ G. W. F. Hegel, *Fenomenología...*, *op. cit.*, p. 383.

¹⁷⁶ Cf. M. Salmerón, introducción a *Los años...* *op. cit.*, p. 50.

mujeres que plantean rupturas con su tiempo. Tanto la protagonista alemana como las heroínas españolas, eligen un camino diferente al de las mujeres casamenteras y asumen sus distintas vocaciones en contra del medio ambiente en el que se desenvuelven. Desde la mirada de estos personajes, la soltería es una posibilidad más dentro de las posibilidades de la madurez, decisión que desmitifica uno de los tabúes impuestos por el orden social más apegado a los convencionalismos y a las tradiciones, en suma, los deseos de la colectividad para que nada cambie.

Tanto en el relato intercalado de Goethe como en las novelas de las dos primeras décadas de posguerra, sobresale una sociedad conservadora y castrante con las mujeres, a las que se margina de la educación: al lado de una mujer culta, el hombre temía el constante ridículo. La ideología dominante dieciochesca consideraba —como la propia protagonista de “Confesiones de un alma bella” lo expresa— que la sumisión era “necesaria para el género femenino” (449), y necesaria para mantener la concordia pública en la creencia de que el amor “hace posible lo imposible”. Frases que parecerían retomadas dos siglos después por la Sección Femenina de Falange que recomendaba a las mujeres dejar la actividad pensante en manos de los hombres. *Nada y La isla y los demonios* (Carmen Laforet), *Primera memoria*, *Luciérnagas* y *Los Abel* (Ana María Matute), *Tristura* (Elena Quiroga), *Cinco sombras* (Eulalia Galvarriato), *Nosotros, los Rivero* (Dolores Medio), *Adolescente* (Carmen Barberá) y *Entre visillos* (Carmen Martín Gaité), narran el autoritarismo ejercido y la moral del nacionalcatolicismo pregonada y cultivada por el régimen franquista. Los destinos individuales de las protagonistas son metáforas del destino colectivo de la época referida. Tal es el trasfondo histórico en los *Bildungsromane* que iremos abordando en los capítulos subsiguientes.

“Confesiones de un alma bella” es un texto de estrechas afinidades con las novelas de aprendizaje publicadas de 1940 a 1960, pues trazan itinerarios para encontrar en la experiencia el verdadero sentido de una identidad propia. Quizá el desenlace sea la más marcada diferencia entre la novela contenida en *Los años de aprendizaje* y las de nuestras autoras; en la ficción de Goethe, la iniciada acepta felizmente su destino místico como auténtica vocación, mientras que entre las protagonistas españolas la desazón, la amargura y el deseo de ajustar cuentas con sus existencias, las inclinan a sondear en sus horizontes a

través de la escritura y la palabra, espacios privilegiados donde construyen un yo en libertad.

1.6 *JANE EYRE* (1847) DE CHARLOTTE BRONTË: UN *BILDUNGSROMAN* REPRESENTATIVO DEL PROTAGONISMO FEMENINO

Jane Eyre, la primera novela publicada por Charlotte Brontë, surgió a la luz pública firmada bajo el seudónimo masculino de Currer Bell; las razones habría que encontrarlas en criterios morales, editoriales y políticos, pues en plena época victoriana no era propio de mujeres dedicarse seriamente a la literatura, oficio más apegado al intelecto varonil; por eso, a las féminas se les exigía permanecer fieles al pasivo destino que el patriarcado les tenía reservado: “ángel en el hogar”. Al encubrir su condición, Brontë quería evitar los prejuicios de los críticos que juzgaban las obras femeninas con criterios extraliterarios.¹⁷⁷ Los siglos XVIII y XIX fueron pródigos en la publicación de tratados de conducta dirigidos a las jóvenes; en ellos se les enseñaban doctrinas moralizantes y religiosas, a la par de actividades exclusivas del ámbito doméstico. Por las razones apuntadas, no es de extrañarse que la sociedad de la época recibiera con escándalo a la novela, sobre todo por las reflexiones y actuaciones feministas de su heroína, el desenfreno demostrado por Rochester, un noble casado con una mujer disoluta, así como por las polémicas justificaciones que la protagonista esgrime para justificar la actitud de su prometido. De ahí que Brontë escribiera un prefacio para la segunda edición, firmado también por su seudónimo masculino, en el que arremete contra sus ñoños detractores:

... Dirijo mi mirada a otro grupo: un grupo pequeño, por lo que sé, pero no por eso debo descuidarlo. Me refiero a unos cuantos timoratos o críticones que desconfían de tales libros como *Jane Eyre*, a cuyos ojos, todo lo que se sale de lo común está mal; y cuyos oídos detectan, en todas las protestas contra la intolerancia —padre de todo delito—, una ofensa contra la piedad, regente de Dios sobre la tierra. A estos recelosos, quisiera proponer algunas distinciones evidentes, y recordarles ciertas verdades básicas.

El convencionalismo no es la moralidad. La santurronería no es la religión. Atacar aquélla no es defender ésta. Quitarle al fariseo su careta, no significa alzar la mano contra la Corona de Espinas.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Cf. M. R. García-Doncel, *El modelo femenino en Jane Eyre*, Universidad de Cádiz, 1988, p. 241.

¹⁷⁸ Currer Bell (Charlotte Brontë), prefacio a *Jane Eyre*, Elisabeth Power (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 7-8. Las citas siguientes de la novela provienen de esta edición y se señalan entre paréntesis.

Por sus ideas revolucionarias sobre el rol de la mujer en la sociedad, las buenas conciencias decretaron que el relato faltaba a la moral sexual, a “la convención, esa todopoderosa dama victoriana [que] impone un casi absoluto enmascaramiento de la realidad [y] exige que la tentación no aparezca ni para ser vencida”.¹⁷⁹ Además, el gusto de la mujer por el trabajo, la educación entendida como desarrollo personal y no un mero adorno para agradar al marido, aunada a la igualdad económica que en el matrimonio debe darse, según Jane, significaron un atentado contra las costumbres sociales que veían en la relación vertical de pareja la forma que más se apegaba a la convención, pues así la mujer nunca sería independiente. Amor y paridad económica eran las condiciones propugnadas por Jane en una convivencia matrimonial, por lo que se opone, en su perspectiva, a los matrimonios por intereses materiales o sin querencia. En pocas líneas, Jane no responde al modelo de ideal femenino victoriano. La domesticación de la pasión amorosa cuando no conviene al decoro y la dignidad personal, “es la misma esencia de la propuesta de mujer que Jane representa, la que hace de ella una compañera poco recomendable para las veladas victorianas”.¹⁸⁰

Además, la autora inglesa plantea en su obra la existencia trágica de la mujer loca y oculta en un cuarto: la esposa de Rochester, una depravada que ha mancillado el nombre del varón, ha ultrajado su honor y destrozado su juventud, motivos que la obligan a permanecer encerrada en una habitación del tercer piso, en su “guarida de bestia salvaje, su celda de demonio, durante diez años” (443-444). Imagen que con los años se convertiría en símbolo para, desde una lectura ginocrítica, confeccionar una denuncia de los abusos en contra de la condición femenina, en contra de “la loca en el desván”, como metaforizó Virginia Woolf en un ensayo sobre la mujer y la creación literaria.

En *Jane Eyre*, Brontë diseña la crónica de la gestación de una conciencia y el conflicto de una protagonista que a sus dieciocho años, en la madurez emocional, pretende armonizar sus deseos naturales con su condición social, un personaje dotado del sentido del orgullo, autoestima e independencia como para no aceptar, bajo ninguna comodidad pecuniaria, ser la amante de su amo todavía casado con una mujer demente.¹⁸¹ En su

¹⁷⁹ M. R. García-Doncel, *op. cit.*, p. 265.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 274.

¹⁸¹ Cf. M. Pessarrodona, introducción a *Jane Eyre*, Juan G. de Luaces (trad.), Barcelona, Editorial Planeta, 1987, pp. IX-X.

interior, Jane está convencida de una dolorosa, pero valiente decisión: "... Debía renunciar al amante y amado. Mi deber intolerable se resumía en una palabra lóbrega: '¡Márchate!'" (452). Su dignidad, su temor a la degradación y declaración de principios se plasma en la reflexión que interioriza en su convulso estado de ánimo:

A *mí* me importa lo que hago. Cuanto más solitaria, sin amigos y sin apoyo, más me respetaré a mí misma. Observaré la ley de Dios, sancionada por el hombre. Sostendré los principios que seguía cuando estaba cuerda, antes de estar loca como lo estoy ahora. Las leyes y los principios no son para los momentos en los que no hay tentaciones (454).

En la novela se devela una voz narrativa que asegura contar con veintiocho años de edad, diez de ellos casada con Rochester. Y es desde la distancia temporal que revive a un yo rememorado, el de su infancia y juventud: "He dedicado a los primeros diez años de mi vida casi el mismo número de capítulos. Pero esto no va a ser una autobiografía al uso; sólo pienso evocar aquellos recuerdos que sé tendrán cierto interés" (121). Se trata de una narradora que en ningún momento es imparcial, desde sus descripciones quedan claras sus fobias y simpatías por las personas o los ambientes que la rodean. El mundo descrito es presentado por la visión de Jane, modelo y medida de todos los personajes y acontecimientos de la obra.¹⁸² La protagonista inicia con la mirada hacia Gateshead Hall, donde una parte de su vida transcurre bajo el amparo de la señora Reed, su tía política y madre de sus tres primos que la torturan y desprecian. Desde otro tiempo, Jane Eyre, el yo narrador, memora los materiales de su historia: "Ahora, después de no quiero decir cuántos años, lo veo claramente" (25), y a él acude el "estado habitual de humillación, inseguridad y profunda depresión" (26) padecidos en esa época. La niñez de la protagonista está signada por la orfandad. Sus padres murieron de tifus cuando ella tenía un año, por lo que pasó a vivir con el hermano de su madre, el señor Reed, pero éste fallece poco tiempo después, haciéndole prometer a la señora Reed que velaría por Jane como si fuese su propia hija; ahí continúa el padecer de Jane, ya que el ama de la casa la "consideraba realmente un compendio de pasiones virulentas, un espíritu innoble y de duplicidad peligrosa" (29).

Jane se recuerda a sus diez años como un espíritu sensible que se enriquece con el contacto de los libros: se regodea en las imágenes de pasajes desolados y de sus lecturas infiere los malos instintos que pueblan al ser humano. Su afición por la pintura la impele a crear viñetas en las que la naturaleza aparece rodeada de creaturas fantásticas y misteriosas.

¹⁸² Cf. M. R. García-Doncel, *op. cit.*, p. 13.

Es una manera de distraer su soledad, cierto, pero es también un homenaje a la imaginación, una manifestación de sensibilidad que se bifurca hacia la apreciación de la poesía; en resumen, es un gusto personal ajeno al “carácter de mero adorno femenino para el mercado matrimonial”.¹⁸³

Estos primeros contactos con el arte, despiertan en la adolescente los deseos de instruirse en una escuela, porque ha escuchado que ahí aprendería a pintar, a tocar y a cantar, a traducir libros del francés. Para deshacerse de ella, su tutora la destina a Lowood, una institución de beneficencia para huérfanas; en su nuevo espacio, las ridiculizaciones hacia su persona continúan. La férrea disciplina, las penurias y el hambre, le muestran la verdadera cara de la realidad, la experiencia que se nutre del dolor; en compensación, encuentra espíritus afines: Helen Burns, una adolescente que también gusta de leer y con una cultura que la deja admirada. Es su primera instructora sobre los asuntos del amor de Dios y la creencia en el paraíso. También elige a Mary Ann, una chica perspicaz e ingeniosa: ella “tenía el don de la narrativa y yo el del análisis; a ella le gustaba dar información y a mí preguntar” (113).

La boda y la posterior partida de su maestra preferida, le revelan la necesidad de salir, de ampliar su experiencia, pues todo su conocer se reducía a lo aprendido entre los muros del internado. El mundo exterior la atrae: “Me acordé de que el mundo era grande y que, a los que tenían el valor de lanzarse a él para buscar la verdadera vida, ofrecía una amplia gama de esperanzas y temores, de sensaciones y emociones entre sus peligros” (123). Tales visiones la orillan a ofrecer en un periódico sus servicios como institutriz; sus deseos son ganarse la vida con un sueldo propio, fuera del colegio donde han transcurrido ocho años de su vida.

En Thornfield se siente cómoda como institutriz, pero a los tres meses su espíritu se siente estrechado por las ansias de saber más de la existencia. Es una inquietud que reconoce como parte de su nerviosa naturaleza, porque siente “el ardor y las sensaciones que deseaba experimentar y que estaban ausentes de mi vida real” (158). Jane se percata de que no la satisfacía esa tranquilidad, de que los seres humanos necesitan acción, y que tanta seguridad y comodidad le estaban ciñendo sus facultades, por lo que hubiera preferido “una vida insegura de lucha, para que la experiencia amarga me enseñara a añorar el sosiego que

¹⁸³ M. R. García-Doncel, *op. cit.*, p. 69.

ahora despreciaba” (167). La heroína reflexiona también sobre la igualdad y la condición femenina que se rebela a la condena de la inactividad, un alegato que, reactualizándolo, bien pudiera esgrimirse en contra de la idiosincrasia franquista sustentada en la posguerra:

Se supone que las mujeres hemos de ser serenas por lo general, pero nosotras tenemos sentimientos igual que los hombres. Necesitamos ejercitar nuestras facultades y necesitamos espacios para nuestros esfuerzos tanto como ellos. Sufrimos restricciones demasiado severas y un estancamiento demasiado total, exactamente igual que los hombres. Demuestra estrechez de miras por parte de nuestros más afortunados congéneres el decir que deberíamos limitarnos a preparar postres y tejer medias, tocar el piano y bordar bolsos. Es imprudente condenarnos, o reírse de nosotras si pretenden elevarse por encima de lo que dictan las costumbres para su sexo (158).¹⁸⁴

Tampoco considera que una mujer deba ser tratada como objeto decorativo; siente que los vestidos y las joyas que su prometido se empeña en regalarle, roban su independencia y voluntad: “No resisto que el señor Rochester me vista como una muñeca, ni quedarme sentada como una segunda Dánae con un chaparrón de oro cayendo cada día sobre mí” (384). Además, tanto regalo la fastidia y degrada, como si se sintiera una esclava consentida por un sultán.

La experiencia que más marca el carácter de Jane proviene de Eros. El amor la transforma hasta en la forma de mirarse; después de la declaración de Edward Rochester se ve en el espejo y su cara ya no le parece fea; en sus ojos descubre un brillo especial y se siente segura y regocijada. Su amo es la figura masculina que despierta sus sentidos dormidos. Cree indispensable su presencia para charlar, le place escucharlo y, con el trato, su rostro se convierte en objeto de contemplación. Sólo con pensar su partida siente tristeza, y juzga que los días más soleados serían lúgubres sin la presencia del noble. Pero para apaciguar sus ilusiones, se representa con atributos degradantes: “una institutriz, huérfana, pobre y fea [...] plebeya indigente e insignificante” (232-233). Una lucha interna se desata dentro de Jane. La parte que le susurra que no pertenece a la condición de Rochester, y la otra que cree entender cada uno de sus gestos, que existe una comunión espiritual entre ellos. La belleza varonil de Rochester es reconocida por Jane, aún sabiendo que no era un hombre guapo para el canon general de belleza, pero se siente vinculada mentalmente a su persona, con gustos y sentimientos comunes: “Te he contado ya, lector, que había

¹⁸⁴ En *Orgullo y prejuicio* (1813) de Jane Austen, su protagonista también critica que la sociedad condene a la mujer a la dedicación de actividades propiamente femeninas que van a hacerla atractiva y talentosa a los ojos del futuro marido. A través de sus ficciones, Austen también abogó por una educación liberal para la mujer.

aprendido a amar al señor Rochester” (267), pero tiene que reprimir su sentir al ver las intenciones de su amo hacia una dama de sociedad de mente mediocre y corazón frío, aunque bella de cuerpo, sin opiniones propias y carente de sinceridad, capaz de atosigar con su orgullo e impertinencia a su pretendiente. Para Jane, la verdadera conquista del corazón de su amo es mediante el silencio y la discreción. De este mismo escalpelo echa mano para auscultar en la naturaleza de los otros. Desde su puesto de observación, un rincón del salón, observa a los invitados de su amo. Ella busca en las personas la inteligencia, la firmeza, la expresividad de las facciones, contrariamente a las damas amigas de Rochester que solo sabían apreciar en un hombre la belleza superficial. Su “aprender del padecer” proviene de los desvaríos ocasionados por la pasión, su empeño juvenil en amar a Rochester sabiendo que no podría ser correspondida, tanto por posición social como por la edad: “Pero ¿hay algo tan testarudo como la juventud? ¿Hay algo tan ciego como la inexperiencia?” (349).

Al enterarse de que su boda con el noble tiene un impedimento legal, opta por una resolución digna: la huida. Apenas se entera de que Edward está casado, Jane evita cualquier contacto físico con él, “desde una actitud inequívocamente ética, fundamentada en valores religiosos y sociales”.¹⁸⁵ Esta misma actitud mantiene ante los requerimientos de boda de un pariente misionero que partirá a la India. Ella piensa que él no la ama, por lo que no piensa entregarle su vida como mujer, “como esposa suya, siempre a su lado, siempre refrenada y controlada, obligada a someter el fuego de mi naturaleza para que ardiese hacia dentro sin expresarse con la llama cautiva destruyéndome las entrañas: eso sería insoportable” (581). Ella se niega a que su futuro marido la considere una herramienta útil para su labor evangelizadora en el extranjero.

Finalmente, se consolida el amor mantenido a costa de paciencia y sufrimiento. Al consumarse su boda con Rochester, sus sueños por ver mundo, su independencia y no sumisión, se concentran en el amor por su marido, ya tullido y semiciego; más tarde, en el hijo de ambos. Ahí parece residir su realización íntima, tanto como mujer como persona. Lo único capaz de llenar las expectativas vitales de la institutriz es amar y ser amada por alguien que ella ha escogido, y es el matrimonio el compendio de las aspiraciones de Jane.¹⁸⁶ Y por lo que describe de esos diez años de matrimonio, su relación sentimental es

¹⁸⁵ M. R. García-Doncel, *op. cit.*, pp. 47-48.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 72.

pletórica, llena de comunicación y entendimiento mutuos, y no hay otros intereses que la colmen en el mundo. No olvidemos que parte importante de esta estabilidad proviene de la misma posición económica, pues Jane ha heredado la fortuna de un tío, elemento argumental que la dota de independencia y libertad en su existir.

Los aprendizajes pasados se integran en la experiencia presente de la heroína; de este diálogo, eclosiona la interpretación verbal de su vivir que nos llega a los lectores de manera ficcionada. En el relato de Brontë, la protagonista se dicta su autobiografía interpretando sus aprendizajes. Diremos así que la creación literaria que perfila la narradora epónima “se origina precisamente en esos recuerdos dolorosos y estimulantes que las dimensiones desconocidas de su personalidad suministran misteriosamente a la conciencia de su autora”,¹⁸⁷ felizmente casada con el único hombre que llegó a conocer verdaderamente: el viudo Rochester.

Helene Moglen afirma que Jane representa la primera antiheroína de la literatura inglesa.¹⁸⁸ No es una mujer bella y desea independencia, no es sumisa y es capaz de criticar las relaciones que se basan en el interés económico, más que en los sentimientos, como acontecía en las clases superiores donde la mujer era esculpida como una “lady” de sociedad, educada con “un refinamiento general de la conducta junto con cierto barniz cultural. Aparte de aprender unos modales distinguidos, la joven debe saber algo de música, arte o geografía, por ejemplo, a fin de poder conversar con sus futuros pretendientes [pero] la inteligencia en la mujer no es una cualidad deseable”,¹⁸⁹ es un ornamento para hacerla más apetecible.

Jane Eyre es un personaje con ideas avanzadas para su momento histórico, y no sólo las tiene en relación a su persona y a la sociedad burguesa, sino hacia los seres más desvalidos, como cuando es maestra y trata con pobres alumnas campesinas a las que considera como si fuesen nobles, pues reconoce en ellas la capacidad para anidar el espíritu de la bondad y la inteligencia natural; su pedagogía es, en resumen, la igualdad entre sus discípulas y la procuración de una educación con una gran dosis de humanidad. En este sentido, Jane Eyre se hermana ideológicamente con el personaje de Natalia, la futura

¹⁸⁷ A. Usandizaga, *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*, Barcelona, PPU, 1993, p. 166.

¹⁸⁸ Ápuđ M. R. García-Doncel, *op. cit.*, p. 85.

¹⁸⁹ M. R. García-Doncel, *op. cit.*, p. 250.

consorte de Wilhelm Meister, protagonista de la novela de Goethe, pues la mujer se encarga, por pura satisfacción, de la instrucción de muchachas rurales a quienes procura “formar según lo bueno y lo justo”, sin impedirles “que beban en otras fuentes los errores y prejuicios de este mundo”,¹⁹⁰ todo con el fin de que se fortalezcan sus experiencias y aprendizajes. Tanto Jane como Natalia abogan por el derecho de la mujer a ser formada, aún las de condiciones económicas y sociales desventajosas. Este pensamiento de la protagonista de la novela de Brontë se canaliza hacia el matrimonio en condiciones igualitarias, no de sumisión ni de indignidad, por lo que el marido nunca debe ver en su mujer un objeto más de sus posesiones, como era la costumbre social; de este modo, como bien afirma María García-Doncel, el modelo de mujer que encarna Jane, por lo tanto, la propuesta sociopolítica de Brontë, es un paso en la consecución de una auténtica identidad de mujer y emancipación femenina.¹⁹¹ La joven configura “un personaje que desde el comienzo del relato se forma a sí misma y supera grandes pruebas y dificultades hasta hacerse una mujer adulta, libre, con renta propia, dueña y señora de su corazón, de su cuerpo y de su fortuna”,¹⁹² es decir, todo un desafío para las concepciones patriarcales de su época.

La sensibilidad, la perspicacia, la indocilidad y otros rasgos de carácter que delinean a Jane, se reactualizan en las jóvenes protagonistas de las novelas de formación publicadas bajo la dictadura franquista, acaso por vivir sus autoras empíricas algunas condiciones similares a las experimentadas por las mujeres durante la rígida era victoriana, época que la propia Charlotte Brontë padece, recrea y denuncia en su ficción novelesca. No hay que olvidar que Carmen Martín Gaité tradujo y prologó dos novelas de las hermanas Brontë: *Cumbres borrascosas* y *Jane Eyre*, obras fundamentales en la educación sentimental y literaria de las jóvenes escritoras de posguerra.

¹⁹⁰ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje...*, op. cit., p. 595.

¹⁹¹ M. R. García-Doncel, op. cit., p. 275.

¹⁹² E. Martínez Garrido, op. cit., p. 539.

LA INMEDIATA POSGUERRA: LA NUEVA ESPAÑA

Toda periodización histórica es hasta cierto punto arbitraria, pero nos es útil para realzar el marco bajo el que se publicaron las novelas de aprendizaje de las narradoras del primer franquismo.¹⁹³ En atención a variables económicas y políticas, la historiografía contemporánea divide en dos etapas la posguerra española: la primera abarca desde el fin de la guerra civil hasta la promulgación del decreto ley denominado Plan de Estabilización de 1959; el segundo corte es de 1959 hasta la muerte del general Francisco Franco Bahamonde, acontecida en 1975, periodo caracterizado por una economía de corte liberal estructurada por tecnócratas del Opus Dei que se incorporaron al equipo ministerial. En el primer segmento, denominado como primer franquismo, prevalece la consolidación del régimen a través de la intimidación y la violencia física y psicológica, así como la implementación de una economía autosuficiente que influiría en el moldeamiento de una sociedad represaliada, con formas de vida y pensar peculiares.

Nacionalismo, catolicismo político antiliberal y antidemocrático, tradicionalismo, militarismo y regeneracionismo autoritario son los marbetes con los que se puede relacionar el período franquista, las señas de identidad que constituyen la “esencia española”,¹⁹⁴ o la llamada España metafísica. La represión sistemática del nuevo régimen resultante de la guerra civil se extendió tanto a hombres como a mujeres que perteneciesen a alguno de los sectores de la Segunda República, o que hubieran prestado ayuda o se relacionaran con los “rojos” perdedores. La cárcel, el paredón, la confiscación de los bienes, el destierro, fueron

¹⁹³ Á. Soto Carmona no está de acuerdo en la denominación primer franquismo para la etapa de 1939-1959; afirma que si bien el 1 de abril de 1939 es muy importante, la maquinaria del sistema político franquista ya había empezado a funcionar desde el 1 de octubre de 1936, ya que la guerra civil es la que configura al régimen que vendría después (cf. “Historiadores y primer franquismo”, *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, pp. 104-105).

¹⁹⁴ M. Á. Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Jordi Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, pp. 157-158.

las normas implantadas por los franquistas. Se instauraron “unos principios morales férreos e inflexibles, una política de mano dura contra la disidencia y una práctica religiosa al servicio del régimen”¹⁹⁵ que buscaba afianzarse, tanto al interior como al exterior. Nada podía atentar contra el nuevo Estado y su ideología; la censura fue implementada y aplicada con rigor a todos los medios de comunicación masiva y a toda manifestación cultural que tenía que ser previamente supervisada antes de su presentación pública. La Delegación Nacional de Prensa, órgano creado por el franquismo para supervisar la libre expresión, no era ajena a ningún ámbito, se inmiscuía en todos los aspectos de la vida nacional y tenía la vía expedita para intervenir, establecer su criterio e imponerlo sin contemplaciones,¹⁹⁶ pues era “preciso difundir la cultura promulgada por el nuevo régimen al pueblo por medio de la difusión de las buenas costumbres y propagar, al mismo tiempo, la tradicional cultura española inspirada [en] la doctrina católica”.¹⁹⁷

Y, como en toda organización política fascista, el Estado se consideró en el deber de educar a los niños y jóvenes en los valores que se empeñó en implantar para perpetuar su existencia: “El niño es del Estado, y debe ser entregado a los pedagogos —demagogos— oficiales del Estado, a los de la escuela única”, asegura Miguel de Unamuno a propósito del personaje Apolodoro, en el prólogo-epílogo que en 1934 redacta para la segunda edición de su novela *Amor y pedagogía* (1902),¹⁹⁸ anticipándose el autor vasco al porvenir de la educación franquista, a la tendencia totalitaria del proceso enseñanza-aprendizaje que pretendía borrar la personalidad del individuo para consagrársela a Dios, a la Patria y a su Caudillo. Parte de esta programación fue prohibir la coeducación entre varones y mujeres, so pretexto de que genéticamente eran distintos y, por tanto, disímiles sus destinos. A través de los colegios y de la Sección Femenina de Falange, la educación y el adoctrinamiento de las mujeres revistieron cualidades especiales durante la primera posguerra, sometiéndolas a los dos únicos caminos socialmente permitidos: el de esposa-madre o el de soltera-monja. En el discurso ideológico de la SF se esquematizaron “las pautas vitales femeninas”, y la organización fue “propagadora de un ideal de mujer de firme moralidad e inquebrantables

¹⁹⁵ L. Rolón-Collazo, *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y ¡Hola!*, Madrid, Iberoamericana, 2002, p. 117.

¹⁹⁶ Cf. M. Delibes, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito, 1985, p. 8.

¹⁹⁷ M. L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península, 1980, p. 16.

¹⁹⁸ M. de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 37.

convicciones religiosas, alegre y activa, que debía estar siempre dispuesta a sacrificarse por los demás”,¹⁹⁹ una idealizada figura de la reina Isabel la Católica. Vista y tratada como un ser puro y casto, aunque considerada una minusválida mental, la identidad femenina será vista en la posguerra como un ser-instrumento del Estado para reproducir a un doble nivel, biológico e ideológico, la especie, la “raza”, la futura juventud española.²⁰⁰

A finales de los años cincuenta se comenzaron a vivir cambios que se reflejarían en la variación del discurso oficial, pues se hizo a un lado la retórica del ama de casa y se acercó algo más a las necesidades laborales y personales de la mujer,²⁰¹ todo esto por convenir a los nuevos planes económicos del régimen. La mujer española de clase media alta, sea lectora, escritora o universitaria, rompe con los contenidos hegemónicos mandados desde el Estado dictatorial y allana el sendero para que comiencen a familiarizarse con otros modelos o representaciones de mujer diversos a los promocionados en su entorno.²⁰²

En el marco de la primera etapa de posguerra, especialmente en la década de 1950, la narrativa practicada fue predominantemente de corte realista, destacando la historiografía tradicional distintas y discutibles orientaciones: realismo decimonónico, existencialismo, tremendismo, neorrealismo y social realismo. La narrativa se abocó a explorar el deprimido entorno y dio cuenta de la realidad de un país sumido en la pobreza y con las huellas de la guerra por doquier. La literatura fue vista como un arma de denuncia, como un testimonio de lo que la prensa ocultaba. Dentro de este panorama literario peninsular, las mujeres se abren paso aupadas por premios y publicaciones, oscilando, como sus colegas varones, entre la censura y la ruptura con el discurso hegemónico.

Las autoras de *Bildungsgromane* de la posguerra plantean obras donde se rompen los roles tradicionales: las muchachas protagonistas quieren leer libros y estudiar, formarse y pensar por sí mismas, andar libremente por la calle y dejar de mirarla desde adentro o entre visillos; no perciben como únicos destinos los de ser esposa y madre abnegadas, o solteronas vengativas y amargadas; en suma, la tradición es resquebrajada en las ficciones a través de la mujer que sale de la casa paterna no sólo para ser entregada a otro hombre en

¹⁹⁹ P. Nieva de la Paz, *Narradoras españolas en la Transición política*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2004, p. 119.

²⁰⁰ Cf. M. I. Pastor, *La educación femenina en la postguerra (1939-1945). El caso de Mallorca*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1984, p. 15.

²⁰¹ Cf. C. Domingo, *Coser y cantar*, Barcelona, Lumen, 2007, p. 351.

²⁰² L. Rolón-Collazo, *op. cit.*, p. 70.

matrimonio, sino para vivir en libertad y definir su vocación; la transgresión social se verifica cuando las heroínas pasan del espacio privado al espacio público: la ciudad, la calle, la naturaleza, porciones de mundo en la que están lejos de la presencia avasalladora de las convenciones;²⁰³ en consecuencia, los finales de las historias son abiertos, sin moraleja, y las heroínas no aspiran ya a metas intangibles como “la felicidad”, en contradicción con los patrones de la novela rosa tan popular en la posguerra. Son personajes en orfandad, no sólo de alguno de los padres, o de ambos, sino por la desolación de saberse solas frente al mundo, sin la familia como apoyo, vencidas y con pocos modelos femeninos no impostados en los cuales apuntalarse: un exilio interior. El descontento contra el orden fijado y la insatisfacción contra el mito y el modelo de identidad femenino anquilosado e impuesto por la dictadura franquista, a través de la Iglesia católica y la Sección Femenina, encuentra cabida en las expresiones literarias de las autoras: Carmen Laforet, Eulalia Galvarriato, Ana María Matute, Carmen Barberá, Dolores Medio, Elena Quiroga y Carmen Martín Gaité.

En los *Bildungsromane* de estas escritoras sobresalen chicas “raras” que se rebelan contra el orden establecido, una crítica oblicua al vasallaje impuesto por la dictadura. A través de la perspectiva de un inexperto “personaje femenino inconformista, en su mayoría *alter ego* de las propias escritoras, ponen de relieve la problemática de una instrucción basada en la autoridad, la disciplina severa, el sacrificio y la doctrina católica”.²⁰⁴

2.1 AFIANZAMIENTO, CONSOLIDACIÓN Y SACRALIZACIÓN DEL RÉGIMEN FRANQUISTA: EL NACIONALCATOLICISMO

Una vez concluida la guerra civil y ya adueñado del poder, el régimen franquista²⁰⁵ configura un nuevo Estado “excesivamente intervencionista y con pretensiones totalitarias [que se alza sobre la sociedad] y anula, mediante la fuerza y la coacción legal, toda

²⁰³ Cf. F. López, *op. cit.*, p. 60.

²⁰⁴ M. Zovco, “Las escritoras de posguerra y su compromiso con la enseñanza libre”, *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), Madrid, Visor Libros, 2009, p. 340.

²⁰⁵ E. Pinilla de las Heras comenta que este calificativo lo utilizaba la oposición exiliada en el extranjero (cf. *En menos de la libertad. Dimensiones políticas del grupo Laye en Barcelona y en España*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 17).

participación democrática y todo pluralismo político, cultural e ideológico”.²⁰⁶ Desde sus primeros momentos, la dictadura reveló prácticas más o menos homogéneas: en la política, las prioridades fueron la imposición, la firmeza y la búsqueda de reconocimiento internacional del bloque vencedor en la segunda guerra mundial; en lo social, pretendió la anulación, control e intimidación del enemigo, extendiéndose el castigo hasta los familiares del disidente; en lo económico, se procuró una nación autárquica; la perspectiva cultural se basó en la igualdad ideológica y religiosa.²⁰⁷ La represión y el terror impuesto fueron las claves del nuevo Estado para afianzarse en el poder e inutilizar cualquier oposición, por lo que se erigió en “un régimen de *naturaleza autoritaria*”,²⁰⁸ como cabría esperarse de una dictadura con orígenes bélicos y castrenses²⁰⁹ establecida por las armas y las balas con el pretexto de salvar a la Patria en nombre de Dios.²¹⁰

Mediante un decreto de 1939, el Caudillo manifestó la intención de España de declararse neutral en la segunda contienda mundial; sus argumentos fueron la ruinosa situación material en la que había quedado el país tras la guerra, “y las reticencias militares a embarcarse en una nueva aventura bélica”,²¹¹ aunque, como apunta Enrique Moradiellos, Franco estuvo tentado de entrar en la guerra al lado del eje con la finalidad de ver cumplidos sus sueños imperiales: despojar a Inglaterra de Gibraltar y, a costa de Francia, crear un imperio norteafricano (Marruecos, Tánger y el Orán argelino).²¹² Sin embargo, la participación de España se limitó a la colaboración con los servicios de espionaje nazis y al envío al frente ruso, en 1941, de la División Azul (voluntarios y oficiales) para combatir al lado de los alemanes de la *Wehrmacht*. En opinión de Stanley Payne, este nexo entre el régimen de Franco y la Alemania nazi mancilló al régimen español con lo que se ha llamado con frecuencia “el estigma del Eje”, pues condenó al gobierno de Franco al aislamiento internacional, después de la guerra y hasta el comienzo de la Guerra Fría.²¹³ Al

²⁰⁶ G. Sánchez Recio, presentación a *El primer franquismo (1936-1959)*, Madrid, Marcial Pons, 1999b, p. 11.

²⁰⁷ *Ibidem*, pp. 12-13.

²⁰⁸ Cf. Á. Soto Carmona, *op. cit.*, pp. 119-121.

²⁰⁹ Cf. R. Chueca y J. R. Montero, “Fascistas católicos: el pastiche ideológico del primer franquismo”, *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, p. 7.

²¹⁰ Cf. A. Reig Tapia, “La ideología de victoria: la justificación ideológica de la represión franquista”, *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, p. 34.

²¹¹ Á. Soto Carmona, *op. cit.*, p. 120.

²¹² Cf. E. Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, p. 64.

²¹³ Cf. S. Payne, “El día que Hitler pensó en apoyar a los 'rojos'”, *Crónica de El Mundo*, n° 647, 9 de marzo de 2008, p. 9.

concluir las hostilidades, la supervivencia del Generalísimo en el poder se vio amenazada por varios frentes: desde las potencias vencedoras en la guerra, desde la oposición de los exiliados políticos y desde don Juan de Borbón, quien en un manifiesto de 1945 condenaba al régimen y ofrecía en contraposición una monarquía constitucional.²¹⁴ Por eso, en los últimos momentos de la segunda guerra mundial, con el evidente fin del fascismo en Europa, el discurso franquista se preocupó por exacerbar su catolicismo y su anticomunismo, y por remarcar la imparcialidad de España en el conflicto. Sin embargo, cuando Hitler y Mussolini son derrotados por los aliados, España es excluida de la ONU y, en represalia, durante el período de 1946 a 1950 se vio sometida a un bloqueo diplomático internacional.

Al finalizar la guerra civil (1 de abril de 1939), el bando dominante impuso en España una nueva estructura política y social, una jerarquía cuya cúspide ocuparon los sacerdotes, los funcionarios y los militares, en detrimento de los maestros y los pequeños comerciantes, porque, como bien señala José-Carlos Mainer, la contienda fue también una guerra de clases en la que fue necesario poner en su lugar “a los obreros insolentes, a las masas descreídas, a los intelectuales aventureros del pensamiento y extranjerizantes [...] el proletariado organizado y a la pequeña burguesía traidora. Había que volver a la seguridad, a lo de siempre, al orden inmemorial”²¹⁵ que habían roto los procomunistas; en el mismo sentido se pronuncia Julián Casanova al exponer que el conflicto español fue el reflejo del enfrentamiento entre dos mundos desequilibrados, tanto en el plano socioeconómico como en lo cultural, reflejo de una represión de clase endurecida por la persecución política;²¹⁶ de ahí que el nuevo ambiente político, social y cultural fomentado por el nuevo Estado, con el consentimiento de sectores conservadores, terratenientes, propietarios, burgueses y “gente de bien”,²¹⁷ se viera empeñado en romper nexos con el pasado inmediato, con la “ilegítima” República. Esta ruptura pudo apreciarse incluso en el discurso político-laboral, por ejemplo, el aportado por la ideología nacional-sindicalista de Falange, que “convertía a cada persona, independientemente de su posición en la escala social y tipo de trabajo, en un *productor*,

²¹⁴ Cf. J. M. Thomas i Andreu, “La configuración del franquismo. El partido y las instituciones”, Glicerio Sánchez Recio (ed.), *El primer franquismo...*, op. cit., pp. 52-53.

²¹⁵ J. C. Mainer, *Tramas, libros, nombres*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2005, p. 132.

²¹⁶ J. Casanova, “Guerra Civil y violencia política”, *La guerra civil española*, J. Casanova y P. Preston (coords.), Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2008, pp. 33-34.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 28.

palabra con la que se designará en el argot franquista a los que hasta entonces se venían llamando trabajadores u obreros”.²¹⁸

La ideología oficial buscó eslabonar el tiempo presente con un tiempo histórico de grandezas épicas, reconquistas, esencialismos y unidad lingüística y religiosa, donde el caballero católico es la figura modélica para los hombres y los paradigmas a seguir por toda española bien nacida son Isabel la Católica y una manipulada imagen de Santa Teresa de Jesús; no por nada se vivía “una posguerra viril y bélica, española y bronca [en la búsqueda] de la hispanidad católica”.²¹⁹ Los teóricos del nuevo orden político dominante se empeñaron en propagar que, mediante una “Cruzada de liberación” (la guerra civil), España había sido arrebatada a los ateos y marxistas, a los republicanos que habían traicionado los clásicos valores hispánicos. No es casual que, en 1942, en un claro acto de politización de la religión, el abad Antoni María Marcet viera en Franco a un enviado de Dios, un “instrumento de la Providencia” que con su espada se erigió en émulo del emperador Carlos V y de su hijo Felipe II, artífice de la reconquista de España. Palabras que divinizaron al Caudillo y sacralizaron su régimen.

En un intento por refundar la nación, el Estado se nutrió de fascistas, tradicionalistas y miembros de las fuerzas armadas que, a través de componentes ideológicos como prensa, propaganda, educación, partido único, y organizaciones juveniles y femeninas, desempeñaron, durante su vigencia, un papel preponderante compartido con la Iglesia Católica.²²⁰ Términos como “orden”, “autoridad” y “obediencia” giraron en torno al jefe, un Caudillo que en la familia representaba el varón y, en la nación, el Generalísimo. Al nuevo gobierno le interesaba poner fin al desorden y a la desvergüenza propiciada por la República, a tanta “corrupción enervadora de las costumbres”, como dijo en una pastoral el cardenal Gomá.²²¹

Tres pilares se erigieron en basamento del régimen resultante del “Glorioso Movimiento Nacional”: la Iglesia, el Ejército y Falange, siendo el primero el que más provecho obtuvo a cambio de otorgar “legitimidad moral” al nuevo orden instaurado. La

²¹⁸ M. Á. Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, op. cit., p. 87.

²¹⁹ J. Gracia García, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, op. cit., p. 30.

²²⁰ Cf. M. Loff, “La política cultural de los 'Estados nuevos’”, *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, p. 45.

²²¹ Ápod L. AlonsoTejada *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977, p. 40.

violencia y la sublevación de los militares fueron bendecidas y justificadas por Doménech, arzobispo de Zaragoza, porque “no se hace[n] en servicio de la anarquía, sino lícitamente en beneficio del orden, la patria y la religión”,²²² y la figura de un mitificado José Antonio Primo de Rivera, principal fundador de Falange Española, en 1933, sirvió para nutrir y revestir de profundidad al huerco discurso franquista.

A cambio de otorgar el beneplácito a los vencederos de la Cruzada, la Iglesia vio “restituido su dominio sobre la sociedad, perdido durante la Segunda República [y] fue dotada de unos privilegios de los que no había gozado en ningún Estado católico desde los tiempos de la Contrarreforma”.²²³ A cargo del erario público quedaron los sueldos de los sacerdotes, la reconstrucción de las iglesias y la edificación de seminarios, monasterios y conventos. Al basarse la ley civil en la legislación canónica, el colaboracionismo de la jerarquía eclesiástica con el franquismo se evidenció mediante la defensa expresa del régimen, el ejercicio de actividades en las áreas de la enseñanza y la apropiación del sistema escolar, los consejos e influencias para manipular la cultura y las costumbres, así como para reformar algunas medidas políticas, todo con el consentimiento del Vaticano;²²⁴ a esta omnipresencia del clero en las cuestiones y organismos del Estado se denominó con el término de *nacional-catolicismo*,²²⁵ o *nacionalseminarismo*, como lo bautizara con ironía el escritor Agustín de Foxá.²²⁶ De esta guisa, “el catolicismo integrista ibérico no discutía la necesidad de control y de movilización doctrinaria de los jóvenes; lo que pretendía era participar en el proceso, y sobre todo en su definición”,²²⁷ de ahí que la vida española de posguerra estuviera plagada de catolicismo; en consecuencia, Franco pidió a los creyentes la recristianización del pueblo que había sido pervertido y envenenado por doctrinas corruptas, antiespañolas y extranjerizantes.²²⁸ No en balde, la cultura católica oficial se

²²² Ápod J. Casanova, *op. cit.*, p. 54.

²²³ R. Carr, introducción a *Historia de España, La época de Franco (1939-1975)*, Tom. XLI, José María Jover Zamora (dir.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. XXII.

²²⁴ La Iglesia se vio tan inmiscuida en los asuntos de Estado que, por ejemplo, por decisión expresa del Caudillo, por las Cortes pasaron arzobispos y obispos, un total de quince entre 1942 y 1975. También la jerarquía eclesiástica controló una extensa red de prensa y radio (cf. E. Moradiellos, *op. cit.*, pp. 118-119).

²²⁵ Cf. G. Sánchez Recio, “Líneas de investigación y debate historiográfico”, *El primer franquismo...*, *op. cit.*, 1999a, p. 31.

²²⁶ Ápod L. AlonsoTejada, *op. cit.*, p. 18.

²²⁷ M. Loff, *op. cit.*, p. 60.

²²⁸ J. Ignacio Ferreras comenta que en julio de 1937 se publica la *Carta colectiva de los obispos españoles* en la que se denomina, con afán de justificarlo, al alzamiento militar como: “plebiscito armado”, “lucha

sustentó en “la consideración de que identidad española y catolicismo venían matrimoniados desde nuestros orígenes y cualquier ruptura con este binomio de siempre, acarrearba la xenofobia, el antiespañolismo y la traición a las esencias nacionales”.²²⁹ A través de organizaciones católicas como Acción Católica, Adoración Nocturna, Hijas de María y Cursillos de Cristiandad se adoctrinaba a la juventud, junto con el Opus Dei que en 1950 fue reconocido en Roma como Instituto Secular, y absorbió al medio intelectual y cultural español a través del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y su órgano de divulgación, la revista *Arbor*.

Como en toda dictadura con componentes ideológicos fascistas, el ejército fue el instrumento garante de la supervivencia del régimen; tal fue su lealtad a Franco que se convirtió en un colaborador fiel y disciplinado, y aportó, durante las dos primeras décadas de posguerra, un abundante número de cargos políticos.²³⁰ La misión de los militares, argumentaron, fue salvar a España de los grupos ideológicos que pretendían socavar su orden y unidad: comunistas, anarquistas, socialistas, demócratas parlamentarios y separatistas.²³¹ Los vencedores sintieron la necesidad de exteriorizar la victoria militar para afirmarse y humillar a los vencidos y, como en la Italia fascista y en la Alemania nazi, los colores, las armas, los emblemas, los símbolos, los nombres y episodios fueron un patrimonio entrañable y constituyeron un vehículo de emoción nacional, representaciones públicas que el Estado se sentía en la obligación de controlar y vigilar.²³² Por ello, para ciertas fechas conmemorativas no se escatimaba en la organización de “desfiles marciales sobrecargados de detalles litúrgicos, de altares, templete y baldaquinos, de antorchas y uniformes, de toda una arquitectura efímera, de cruces y arcos de triunfo gigantescos”.²³³ Todo con el fin de movilizar a las muchedumbres adictas, pero también para atemorizar a la masa crítica. También a los doctrinarios franquistas les eran caros términos apegados a la estética fascista como “juventud”, “virilidad”, “revolución” y “patriotismo” que contraponían al “pacifismo”, al “feminismo”, al “afeminamiento” y al

sagrada”, “cruzada” emprendida contra el “comunismo destructor” y la revolución “antidivina” (cf. *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988, p. 17).

²²⁹ F. Álamo Felices, *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Universidad de Almería, 1996, p. 33.

²³⁰ G. Sánchez Recio, “Líneas de investigación y debate historiográfico”, *op. cit.*, 1999a, p. 30.

²³¹ Cf. P. Preston, “La guerra civil española”, *La guerra civil española, op. cit.*, p. 13.

²³² Cf. M. Loff, *op. cit.*, pp. 49-50.

²³³ *Ibidem*, p. 53.

“internacionalismo”.²³⁴ El ambiente triunfalista y de exaltación patriótica de los cuarenta se manifestaba en las calles, “en cines y teatros, antes y después de las representaciones, [donde] se cantaba el *Cara al sol*, el *Oriamendi* y se difundían las notas de la *Marcha real* que los espectadores escuchaban de pie, el brazo derecho extendido. En ocasiones se interpretaban también los himnos de Italia y Alemania”.²³⁵

Las represiones, las depuraciones, los “paseos”, las “sacas” y la cárcel para los traidores que no pudieron huir de España, fueron práctica común durante el franquismo, un ejercicio autoritario que no satisfizo las exigencias mínimas del Estado de Derecho, puesto que sus actuaciones no admitían ni el principio de legalidad, ni el respeto a la dignidad de la persona.²³⁶ La violencia política se manifestó mediante la represión individualizada y el control social; en suma, se trataba de “imponer un escarmiento colectivo por parte del Poder a quienes habían osado oponerse a la rebelión militar o pudieran siquiera cuestionar el nuevo orden surgido del sometimiento bélico”.²³⁷ La política de exterminio podía ser impuesta por el Ejército, los cuerpos policiales, grupos paramilitares, integrantes de Falange, y hasta por miembros de la sociedad fieles al régimen y revestidos de autoridad ante el ciudadano común;²³⁸ de este modo, un amplio sector ciudadano encontró la oportunidad de vengarse, de mejorar o de enriquecerse al amparo de la viscosa realidad social que se iba edificando, “con la represión como elemento que daba cohesión a lealtades inquebrantables”.²³⁹ En palabras del escritor Ramiro Pinilla, “el franquismo contó con la guerra y con diez o quince años de posguerra para asesinar impunemente, 'legalmente’”.²⁴⁰ Para realizar “legalmente” esta pugna entre los enemigos políticos, se implementó la Ley de Responsabilidades Políticas, vigente de 1939 a 1966, que castigaba “con efectos retroactivos a octubre de 1934 ‘las culpas contraídas por quienes contribuyeron con actos u omisiones graves a forjar la subversión roja’”,²⁴¹ y la Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo, de 1940; para los mismos fines se creó, en

²³⁴ *Ibíd.*, p. 57.

²³⁵ M. Formica, *Escucho el silencio. Pequeña historia de ayer II*, Barcelona, Planeta, 1984, pp. 84-85.

²³⁶ C. Mir Curcó, “Violencia política, coacción legal y oposición interior”, *El primer franquismo, op. cit.*, p. 117.

²³⁷ *Ibíd.*, p. 118.

²³⁸ *Loc. cit.*

²³⁹ C. Mir Curcó, “La política represiva de la Nueva España”, *La guerra civil española, op. cit.*, p. 127.

²⁴⁰ Ápod A. Landaburu, “Ramiro Pinilla: el franquismo contó con la posguerra para asesinar impunemente”, *Babelia, El País*, 20 de octubre de 2007, p. 5.

²⁴¹ J. Eslava Galán, *Los años del miedo*, Barcelona, Planeta, 2008, p. 20.

1938, el Gabinete de Investigaciones Psicológicas, instrumento que se encargó de justificar la represión contra los marxistas y de “demostrar” que las mujeres rojas eran unas *impuras* y *degeneradas* por haberse relacionado con militantes comunistas, psicológicamente inferiores y perversos.²⁴²

Los esfuerzos de la propaganda franquista se concentraron en torno al mito del Caudillo para influir en el imaginario colectivo. En su persona, Franco reunió los valores del régimen y su figura fue artífice de todos los logros políticos y sociales; en consecuencia, el patriarca era la garantía de beneficios a favor del orden y la paz de la población española.²⁴³ Combinando el tradicionalismo carlista y el falangismo joseantoniano, la dictadura basó su propaganda en los mitos nacionalistas: “la apelación a los orígenes legendarios, la sostenida lucha heroica del pueblo a lo largo de su historia, la tendencia a la unidad y la centralización, y la fe católica como alma y sostén de la nación”.²⁴⁴ Con Franco, España se erigía en la “reserva de castidad y espiritualidad de Europa”, en la centinela de occidente. La frase que pretendía describir y sintetizar el futuro de la España franquista era: “Una, Grande, Libre”.²⁴⁵

Durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, la vida se vio filtrada en todas sus manifestaciones por las secuelas de la guerra: escasez, hambre, mercado negro, cartillas de racionamiento, huérfanos; la cotidianeidad en la España de los cuarenta era ver en la gente “la delgadez extrema, el pelo rasurado, la suciedad [...] ingredientes del paisaje humano de ciudades y pueblos que tardaron mucho tiempo en borrar las huellas de la guerra en edificios desventrados, cascotes amontonados, o fábricas abandonadas”,²⁴⁶ en el ámbito político, era natural la exaltación patriótica de los soberbios miembros de Falange, la represión del enemigo derrotado y la censura política y eclesiástica; la cultura se desarrolló bajo la prohibición de promover lecturas de autores declarados impíos o ateos materialistas,

²⁴² Cf. Á. Egido León, *op. cit.*, pp. 30-31.

²⁴³ F. Sevillano Calero, “Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo”, *El primer franquismo*, *op. cit.*, p. 158.

²⁴⁴ F. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 348.

²⁴⁵ En la realidad de los hechos demostró ser “Media, Insignificante y Cautiva”, como anteponen al eslogan franquista Teresa Rosenvinge y Benjamín Prado: “la España de los golpistas no era una, sino media, puesto que la otra media estaba muerta, encarcelada o en el exilio; no podía ser grande por la mediocridad de quienes la habían secuestrado y por el aislamiento internacional al que estaba sometida; y libre no puede serlo ninguna nación gobernada por los tanques y la dictadura” (*Carmen Laforet*, Barcelona, Ediciones Omega, 2004, p. 43).

²⁴⁶ J. Gracia García, *La España de Franco...*, *op. cit.*, p. 20.

así como por la negativa a publicar y difundir a los escritores exiliados; por el contrario, se tendió únicamente a la publicación de revistas culturales afines a Falange y se instauró un estricto control de la educación y el arte.²⁴⁷

La situación de penuria empezaría a cambiar a inicios de los años cincuenta: desaparecen las libretas de racionamiento o tarjetas de abastecimiento, disminuye el estraperlo, se produce una emigración de trabajadores hacia Europa, principalmente a Suiza y Alemania, y se inicia un paulatino proceso de industrialización, con el consecuente trasvase de población agrícola hacia las ciudades grandes que se configuraban como nuevos polos de atracción para esa mano de obra. A partir de 1953, tres hechos legitimaron en el exterior al régimen franquista: la firma del concordato con el Vaticano, los Acuerdos de Defensa y Ayuda mutua con los Estados Unidos (por lo que el país norteamericano instaló bases militares en suelo español a cambio de ayudas económicas), y el apoyo del Fondo Monetario Internacional que vino a constituirse en el tercer sostén que consolidó al franquismo en el exterior. Pinilla de las Heras señala que

en el periodo entre 1953 y el Plan de Estabilización de julio de 1959 hubo mucha gente, dentro y fuera del país, que pensó que la mala gestión de la economía, el descontrol de la inflación, y el agotamiento de las reservas de oro y de divisas podrían servir de base para una crisis general de todo el sistema franquista. Estas esperanzas se desvanecieron cuando el Plan de Estabilización de 1959, fraguado por técnicos españoles y extranjeros, se reveló como sumamente eficaz para el saneamiento monetario.²⁴⁸

España empezaba a respirar nuevos aires: es admitida en la UNESCO y en la ONU, por lo que el aislamiento mundial empieza a ser superado y “los conceptos autárquicos del nacional-sindicalismo, con su perenne referencia al heroísmo y a la tradición, empezaban a sonar como una música anticuada, aburrida e inoperante”.²⁴⁹ La expansión del turismo, iniciada a fines de la década de los cincuenta, también contribuyó notablemente para robustecer la economía, pues aportó una fuente de divisas extranjeras que aceleró la integración del mercado español al capitalismo occidental. El escenario nacional acabaría de consolidarse con las nuevas condiciones económicas impuestas a fines de los cincuenta, cuando se inicia una incipiente apertura al exterior, fundamentalmente con la invasión de

²⁴⁷ Cf. S. Sanz Villanueva, *Historia de la Literatura Española. Literatura actual*, vol. 6/2, Barcelona, Ariel, 1984, p. 17.

²⁴⁸ E. Pinilla de las Heras, *op. cit.*, p. 18.

²⁴⁹ C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1987, p. 213.

productos estadounidenses (básicamente enseres domésticos),²⁵⁰ y hubo una mejoría en los precios y en las cosechas, debido, en parte, a la puesta en funcionamiento del Plan de Estabilización.²⁵¹ Una etapa de recobro comenzaría a respirarse, pues a finales de 1959 “el peligro de bancarrota financiera se había evitado, las reservas de divisas se habían recuperado y el volumen de la inversión extranjera había crecido notablemente respecto a años previos”.²⁵² La liberalización económica ya estaba cimentada, faltaba la liberalización política, pero de cualquier modo, como anota Salvador Paniker, desde 1959 “se desencadenó un proceso autónomo e irreversible que haría cada vez más grotesco el divorcio entre la sociedad civil y el Régimen político”.²⁵³

En resumen, el estado franquista se construyó mediante unos consensos básicos: la anulación del sistema democrático y de partidos, la destrucción de las libertades y del laicismo, el destierro de las ideas republicanas y la cancelación del derecho de las autonomías regionales para gobernarse.²⁵⁴

2.2 EL PRIMER FRANQUISMO: IDEOLOGÍA Y CULTURA EN EL NUEVO ESTADO

La represión instaurada por el nuevo Estado obligó al exilio a buena parte de la intelectualidad española: los “transterrados” fueron profesores, filósofos, escritores, científicos, artistas y periodistas simpatizantes con la causa republicana.²⁵⁵ Durante los primeros años después de la guerra civil, miles de intelectuales tuvieron tres caminos a emprender: “el de los pardones de fusilamiento, el de los barrotes de la cárcel o el del viaje hacia el exilio”.²⁵⁶ Así, España quedó fragmentada entre la España *cautiva* y la España

²⁵⁰ Cf. A. Intxausti, “El arte de hacer propaganda”, en *El País*, 14 de abril de 2007, p. 41.

²⁵¹ Cf. M. Rosado Bravo, “Mujeres en los primeros años del Franquismo. Educación, trabajo y salarios (1939-1959)”, *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*, Tom. II, Josefina Cuesta Bustillo (dir.), Madrid, Instituto de la Mujer, 2003, p. 47.

²⁵² E. Moradiellos, *op. cit.*, p. 137.

²⁵³ Ápod J. Gracia García, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2006, p. 13.

²⁵⁴ Cf. J. M. Thomas. “La España sublevada”, *La guerra civil española*, *op. cit.*, pp. 220-221.

²⁵⁵ El 80% de la intelectualidad española marchó al exilio, por lo que toda actividad cultural se vio cortada de tajo o disminuida. Esta causa, aunada a la penuria económica, la censura y el analfabetismo, fueron los principales estorbos para la actividad lectora en la primera posguerra (cf. J. J. Jurado, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Editorial Gredos, 2003, p. 66).

²⁵⁶ M. Á. Villena, “Entre el miedo y la impunidad”, *Babelia* n° 777, *El País*, 14 de octubre de 2006, p. 4.

peregrina.²⁵⁷ De la misma manera que los republicanos abandonaron el estado nacionalista o se sintieron expulsados de él, así los nacionalistas se apartaron y se aislaron de todo contacto con los republicanos, privadas ambas visiones, sobre todo en la primera posguerra, de comunicación intelectual y emocional: “Ambas Españas padecieron abandono y exclusión, los dos lados de un mismo exilio”.²⁵⁸ María Zambrano, una de las conspicuas exiliadas, escribió que el franquismo fingió la paz y estableció la tortura “en formas innumerables, la proliferación del horror metódicamente cultivado: la degradación última de la razón occidental que al horror ofrece su método”.²⁵⁹

El arrebató de los triunfadores fue tan fanático que la publicidad comercial tampoco escapó al control ideológico. Los anuncios de las décadas de los cuarenta y cincuenta pretendían dibujar una imagen de bonanza económica y bienestar, una alabanza de lo nacional y de los materiales españoles que no desperdició oportunidad para denigrar a los vencidos. Por ejemplo, la publicidad de los sombreros “Brave” propagaba: “Los rojos no usaban sombrero”. El mensaje era que los republicanos eran salvajes y poco caballerosos. Y así, muchos carteles fueron apologías de una realidad que en la vida cotidiana no era apreciada por el común de la población y que reflejaban el engañoso entorno socioeconómico y cultural del momento, como veremos en las novelas analizadas. Aunque para algunas voces adictas al sistema, la década de los cuarenta fue un etapa de grandes realizaciones, a pesar de las dos guerras, la española y la mundial, a pesar de las penurias vividas, porque se vivía “un derroche de buena fe, generosidad y esperanza”; fueron años en los que “la juventud encaró los malos tiempos de buen talante, los vencidos aceptaron su derrota, y juntos afrontamos la escasez, esperanzados en una España mejor”,²⁶⁰ por eso, desde los medios de comunicación disponibles se recomendaba la cultura del ahorro. Todo despilfarro era condenado: había que reconstruir al país material y moralmente, razones

²⁵⁷ En tierras americanas, el exilio español se repartió entre México, Argentina, Colombia, Chile, República Dominicana, Venezuela, Puerto Rico, Cuba y Estados Unidos; en Europa, entre Francia e Inglaterra. Por razones idiomáticas, el destino natural fue Hispanoamérica, como se hace notar en el número dos de la revista *España Peregrina*, correspondiente a marzo de 1940, órgano de divulgación de los republicanos emigrados a México: “Allí donde acaba España empieza Hispanoamérica, todo un continente hermano donde la lengua española, cuerpo efectivo de nuestra cultura, reina libremente de extremo a extremo” (cf. Francisco Caudet, *Cultura y Exilio. La revista “España Peregrina” (1940)*, Valencia, Fernando Torres- Editor, 1976, p. 14).

²⁵⁸ P. Ilie, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, pp. 128-129.

²⁵⁹ M. Zambrano, *Senderos*, op. cit., p. 17.

²⁶⁰ M. Formica, op. cit., pp. 89-91.

para que algunos eslóganes publicitarios aconsejaran: “El niño mirará al mundo; la mujer mirará al hogar”. Testimonia Carmen Martín Gaité que

desde los púlpitos, la prensa, la radio, y las aulas de Sección Femenina se predicaba la moderación. Los tres años de guerra habían abierto una sima entre la etapa de la República, pródiga en novedades, reivindicaciones y fermentos de todo tipo, y los umbrales de este túnel de duración imprevisible por el que la gente comenzaba a adentrarse, alertada por múltiples cautelas.²⁶¹

Aún dentro de los mantenedores de la misma ideología se dieron incidentes, y censuras, como el que testimonia Mercedes Formica sobre la revista semanal *Medina*, auspiciada por la Sección Femenina de Falange, que dirigió en 1944: “Estaban prohibidas las referencias a la vida de sociedad, modas y peinados. Tampoco debían emplearse expresiones extranjeras como *boutique, cocktails, toilette*, etc. La censura cortaba las fotos por donde le parecía y vetaba la publicidad de bebidas alcohólicas, ropa interior —fajas, sujetadores, camisones— o píldoras para el desarrollo del busto”.²⁶² En su celosa labor, “la institución censora dio lugar en su larga historia a episodios bufos y trágicos: desde la encarnizada discusión por el largo de las faldas de las coristas, hasta el encarcelamiento de artistas y el cierre de periódicos, imprentas y teatros”.²⁶³

El clima de secuestro cultural de las ideas que se consideraban atentatorias al orden establecido, no bajó tan fácilmente la guardia; la intimidación fue suavizándose un poco a mediados de los cincuenta. Un microcosmos del país fue la Universidad, donde, en palabras del ministro Ibáñez Martín, “deben convivir la Iglesia, el Estado y la sociedad en perfecta armonía, porque el liberalismo ha desaparecido ya para siempre entre nosotros”.²⁶⁴ Y es que el sistema universitario no quedó exento del “fascismo clerical” que con su personal académico garantizó en la cátedra la continuidad de las ideas propugnadas desde el 18 de julio de 1936, y llenó los huecos dejados por los profesores exiliados, depurados o cesados

²⁶¹ C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, op. cit., p. 13.

²⁶² M. Formica, op. cit., p. 131.

²⁶³ F. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, op. cit., p. 351. Una caricaturización de la actividad censora del régimen es representada en la novela *El camino* (1950) de Miguel Delibes. En aras de proteger la moral de un pueblo, el cura, el sacristán y Lola la Guindilla, una buena conciencia celosa de las buenas costumbres, se erigen en censores previos de las películas que se van a exhibir los domingos, en prevención de que no se corrompa la juventud que anda suelta por los campos y tabernas del valle. Al final, ante tanta concupiscencia, acaban quemando el proyector, como en los tiempos de la Inquisición en que se destruían objetos diabólicos, para evitar que se siga extendiendo el pecado por otras latitudes.

²⁶⁴ Ápod A. Rodríguez Mateos, “La Buena Educación”, en *El Franquismo año a año*, vol. 1, Unidad Editorial, Madrid, 2006, p. 148.

de sus cargos.²⁶⁵ Tanto las ciencias como las humanidades se tiñeron de nacionalcatolicismo: la ciencia derivaba del conocimiento de Dios y la Teología fue considerada madre de todas las ciencias. No por casualidad, en 1954 el mismo general Franco fue investido doctor “honoris causa” en Teología por la Universidad Pontificia de Salamanca.

En 1956, un año emblemático, la juventud universitaria inició el despegue opositor y dio muestras de desencanto, hartazgo y disidencia de un mediocre sistema político que, ante sus fisuras, se empeñaba en mantenerse autoritario sobre sus gobernados y reforzaba posiciones conservadoras y anquilosadas. El falangismo y su sindicato estudiantil (SEU) se vieron políticamente arrumbados, permaneciendo “como un remedo del viejo falangismo histórico [y] sustituido por la burocratización creciente en el seno de un cada vez más inmóvil Movimiento”;²⁶⁶ así creció el número de españoles que consideraron al régimen más un corsé para todo tipo de desarrollo que una garantía de apertura, libertad y diálogo con los vencidos.²⁶⁷ Y justamente en esa década de los cincuenta, los jóvenes artistas buscaron la reanudación de una modernidad que se desarrollaba fuera de la dogmática España, conciencias críticas y ávidas a las que les cayó, como reseña Jordi Gracia, “una posguerra deforme y cruel, con uniformes castrenses, con sotanas hipócritas, misas y crucifijos, falsos mitos y miedos auténticos”.²⁶⁸ Este es el reflejo de la postura de Andrés Ferrán, héroe de la primera novela de Juan Marsé, joven protagonista convencido de pertenecer a una generación que ha recibido los años inmediatos de la guerra como una sucia y desgarrada herencia. Su ciudad se ha convertido en un escenario ajeno, falseado y vacío, en el sepulcro de toda expectativa para una juventud a la que, lo señala el narrador desde las primeras páginas,

se le ha dado ya, dicen, todo hecho —símbolos, victorias, héroes que venerar, mármoles que besar— dejándola sin posibilidad de nueva senda, siquiera sin derecho a buscarla entre una marea de días prefabricados, dictados, días que se posan mansamente al pie del lecho todas las mañanas igual que perros apaleados.²⁶⁹

²⁶⁵ Cf. M. Á. Ruiz Carnicer, *op. cit.*, p. 169.

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 211.

²⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 212-214.

²⁶⁸ J. Gracia García, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo*, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁹ J. Marsé, *Encerrados con un solo juguete* (1960), Barcelona, Random House Mondadori, 2009, p. 10.

Ferrán es un representante de la posguerra inundado por la vaciedad del momento histórico que lo repugna, de ahí su asco por “ese galimatías de frases ampulosas, símbolos y héroes que me importan un rábano y que he tenido que soportar todos los días”.²⁷⁰ En este personaje, Marsé moldea a uno de tantos seres hastiados de la ideología divulgada cotidianamente por un Estado que quiso en todo momento convencer a sus gobernados de la legitimidad de su poder, de la necesidad de supeditar la vida en su totalidad.

El Estado vertical-nacionalista o nacional-sindicalista y revolucionario se caracterizó por su dirigismo cultural, por la institucionalización de una cultura y la falta de libertad intelectual y creativa.²⁷¹ La cultura regida desde el poder totalitario fue protegida a través de un mecanismo creado en todos los niveles por el propio Estado: la censura, practicada tanto por varones como por mujeres contratados como lectores para preservar una verdad única. Como bien analiza Manuel Vázquez Montalbán, el régimen franquista se apropió de la cultura como patrimonio y como conciencia y saber de lo real: “... para lo primero falsificó la historia, falsificó maniqueamente el patrimonio cultural, extirpó la memoria de una España heterodoxa; para lo segundo, dispuso del terror bélico, posbélico, del control directo de medios de producción cultural y del indirecto: los empresarios y la censura”.²⁷²

La censura articulada por el Servicio Nacional de Propaganda se aplicó a conferencias, publicaciones y folletos, cine, radio, televisión, espectáculos teatrales y conciertos, empobreciendo cualquier atisbo imaginativo. Por ejemplo, el cine permitido y estimulado era el que ensalzaba gestas heroicas enraizadas en la tradición histórica o en la recién fenecida contienda, a la que se pretendió insuflar de valores místicos. Las películas producidas inmediatamente después de la guerra civil atendían a un cine imperialista, nacionalista y de propaganda que pretendía divulgar supuestas virtudes de una España renacida, siendo el filme *Raza* un buen ejemplo de ello, pues el guión fue escrito, bajo seudónimo, por el propio Franco. Otras temáticas preferidas por evasivas fueron las de corte folklórico (*La Dolores*), o histórico (*Los últimos de Filipinas*), cintas en las que no dejaban de alabarse las tradiciones y las bondades del espíritu español. El panorama del teatro ofreció también un horizonte poco alentador: todo autor sospechoso de haber

²⁷⁰ Ibídem, p. 98.

²⁷¹ Cf. J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 12.

²⁷² Ápod F. Álamo Felices, *op. cit.*, p. 68.

pertenecido al bando perdedor era condenado al ostracismo, por lo que “se recurrió a los folklóricos hermanos Álvarez Quintero, a un jocoso Jardiel Poncela o al domesticado Manuel Machado, así como a otros autores de menor significación”,²⁷³ por todo ello, la escritora Josefina R. Aldecoa rememora la primera etapa de posguerra como de escasez y racionamiento a los que

se unía la privación intelectual. No había libros, no había revistas, no había cine ni teatro que valiese la pena. La prensa era de un marcado matiz oficial. El aislamiento era total. El mundo estaba en guerra y del extranjero no llegaba nada. Vivíamos encerrados en nuestros propios problemas nacionales: el miedo, el desconcierto, la desesperación de la posguerra. La Universidad, reprimida, mezquina, anémica, acobardada, reflejaba la situación del país.²⁷⁴

Ese fondo de miedo que permeaba a la sociedad lo enmascararon las distintas propuestas de ocio: las canciones populares, los seriales y los concursos en la televisión; todas fueron artífices simbólicos de una farsa dirigida desde el poder para disfrazar de jovialidad y despreocupación el quietismo histórico de esta etapa.²⁷⁵ Pasmó que empezó a sacudirse cuando, a finales de la década de los cincuenta, una nueva promoción de artistas inyectó nuevos aires al asfixiante ambiente cultural y la producción de un cine pseudohistórico, religioso y patriótico fue sustituido por un cine neorrealista, destacándose películas filmadas por una novísima promoción de directores encabezada por Luis G. Berlanga o Juan Antonio Bardem, diplomados por el “flamante” Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC).²⁷⁶ Era la voluntad de mostrar una cultura de la resistencia frente a la razón gubernamental, y de quebrantar la inercia de la cultura española oficial mediante la libre elección de un lenguaje plástico, literario o musical.²⁷⁷

2.3 LA PRÁCTICA CENSORIA Y LA LITERATURA

²⁷³ F. Álvarez Palacios, *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 17.

²⁷⁴ J. R. Aldecoa, prólogo a *Cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 17-18.

²⁷⁵ J. Gracia García, *La España de Franco...*, *op. cit.*, p. 37.

²⁷⁶ Cf. J. L. Borau, “¿Cuál es la diferencia?”, *El legado de Carmen Martín Gaité*, J. Teruel (coord.), *Ínsula*, núms. 769-770, enero-febrero 2011, pp. 37-42.

²⁷⁷ J. Gracia García, *La España de Franco...*, *op. cit.*, p. 241.

Desde 1938, con la aparición de la Ley de Prensa aplicada en los territorios ocupados, se hicieron evidentes las intenciones de los sublevados por dirigir los medios masivos de comunicación, y así mantener el control totalitario de la información con la que se pretendía adoctrinar a la sociedad. De este modo, apunta Ramón Gubern, “la lucha armada encontraba su natural complemento en la lucha ideológica ejercida por la censura [...] en el control y represión de la producción y difusión ideológica que pudiera ser perjudicial a los fines perseguidos por el nuevo Estado”.²⁷⁸

En los años cuarenta la prensa jugó un papel fundamental como instrumento propagandístico del Estado. Miguel Delibes, quien en ese entonces era redactor de un periódico de Valladolid, afirma que “el montaje censorio de aquella primera etapa de la postguerra civil fue tan meticuloso que cuesta trabajo imaginar un aparato inquisitorial más coactivo, cerrado y maquiavélico”.²⁷⁹ Toda libertad creadora fue cercenada por los ardores de la censura que podía imponer la etiqueta de “autor hostil al régimen”. La reprobación de libros se ejercía de acuerdo a un esquema que respondía a si se atacaba al dogma católico, a la moral pública, a la Iglesia o sus ministros, al régimen o sus instituciones o a las personas que colaboran o han colaborado con el gobierno.²⁸⁰ Uno de los primeros autores censurados fue Pío Baroja, pues a pesar de que sus publicaciones no estaban inscritas en el Índice de Libros Prohibidos, sus *Obras Completas* no vieron la luz pública por sus contenidos calumniosos y difamadores;²⁸¹ igualmente, por anticlericales, fueron eliminadas de los periódicos y revistas todas las alusiones a autores como Benito Pérez Galdós o Miguel de Unamuno, a exiliados, “rojos”, antifranquistas y a creadores que tuvieran algún vínculo con el sistema político anterior, así como a escritores homosexuales como Federico García Lorca o Luis Cernuda. Los criterios censores obedecían más a los humores del corrector, a su celo para quedar bien como funcionario o a su negligencia de burócrata, que a argumentos fundados.²⁸²

²⁷⁸ Ápod F. Álamo Felices, *op. cit.*, p. 81.

²⁷⁹ M. Delibes, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, *op. cit.*, p. 6.

²⁸⁰ Cf. M. Abellán, *op. cit.*, p. 19.

²⁸¹ El dictamen emitido por los censores a la Editorial Biblioteca Nueva decía que “las obras de Pío Baroja van contra la familia, la Iglesia y el Estado. Están en contraposición al espíritu y letra de los Puntos Iniciales 1º, 7º y 25º de la Falange y al propio tiempo es literatura disolvente en máximo grado prohibida en España” (cf. M. Abellán, *op. cit.*, p. 17).

²⁸² En la primera posguerra, la plantilla de censores se conformó por lectores de gran bagaje cultural, incluso poseedores de currículum académicos. La censura pareció preocuparse más en esos tiempos por las valoraciones literarias que por las ideológicas (cf. M. Abellán, *op. cit.*, p. 159).

Ni los autores simpatizantes con el régimen escaparon a las veleidades de la censura: famoso fue el incidente de la novela *La fiel infantería* del falangista Rafael García Serrano, pues a pesar de haber obtenido con ella, en 1943, el Premio Nacional de Literatura “José Antonio Primo de Rivera”, la edición fue recogida por la policía a los dos meses de su publicación, a instancias de la reprimenda eclesiástica (el primado de Toledo), y estuvo encerrada durante catorce años; también tuvo problemas en 1943 la segunda edición de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, y *La colmena* (1951), cuyo primer tiraje salió a la luz en Argentina. Otro narrador considerado dentro de las filas falangistas, y que también sufrió con la censura católica, fue Gonzalo Torrente Ballester: su novela *Javier Mariño* fue secuestrada a los pocos días de su aparición, tachado su relato como “terriblemente pecaminoso”.²⁸³

Francisca López considera que la corrección era más férrea en el caso de los escritores que de las escritoras, actitud que obedecía a que los censores no veían nada peligroso en las obras de las mujeres, pues le daban poca importancia a sus escritos,²⁸⁴ juicio que consideramos no del todo cierto si consideramos, por ejemplo, la primera novela de una trilogía de Elena Soriano, *La playa de los locos*, relato que no fue nunca distribuido por considerarse parte de su contenido como “altamente inmoral” y “contrario a las costumbres españolas”.²⁸⁵ Mejor suerte corrió la novela *Nada* de Carmen Laforet, pues en ella se manejan abiertamente temas considerados tabúes: adulterio, suicidio, religiosidad fanática y, sin embargo, esta obra fue premiada en la primera convocatoria del premio Eugenio Nadal de novela, en 1944, y publicada un año después a pesar de que uno de los represores culturales afirmó que iba en contra de los dogmas de la Iglesia;²⁸⁶ por su interés, destacamos los criterios que la salvaron asombrosamente de las tachaduras: “Novela insulsa, sin estilo ni valor literario alguno. Se reduce a describir cómo pasó un año en Barcelona en casa de sus tíos una chica universitaria sin peripecias de relieve. Creo que no

²⁸³ Cf. F. Álvarez Palacios, *op. cit.*, p. 39.

²⁸⁴ F. López, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁵ Cf. F. Álvarez Palacios, *op. cit.*, p. 38.

²⁸⁶ En 1947 se realizó la adaptación cinematográfica de la novela de Laforet, dirigida por Edgar Neville. Uno de los cambios más importantes es la muerte de Román. En la narración, el tío de Andrea se suicida; en la película, el pecado de atentar contra la propia vida se suaviza: el hombre se precipita al vacío cuando desahogado grita a Ena para que vuelva al ático, ya que ella escapa por las escaleras del edificio. Presuponemos que la transformación del suicidio en accidente obedeció más a la censura eclesiástica que a la libertad de la guionista (Conchita Montes), puesto que el cine, por su popularidad, llegaría más fácilmente a la masa.

hay inconveniente en su autorización”.²⁸⁷ Otras anotaciones realizadas para prohibir su edición no tienen desperdicio, por lo que las reproducimos:

No es una novela revelación de superávit de personalidad; su estética es la estética de lo feo, que hoy está de moda; rinde casi exclusivo culto a lo torvo, a lo hosco, a las complicaciones zoológicas de la vida humana; demuestra una sensibilidad refractaria a las zonas elevadas del espíritu y a los valores bellos y heroicos de la Naturaleza. Todo lo que está en boga, desgraciadamente [...]. En la novela, sobre todo, triunfan ya los asiáticos. De ellos es Carmen Laforet.²⁸⁸

Es evidente que la estulticia de la censura no supo leer los símbolos de la represión contenidos en *Nada*; la heroína de esta novela, como analiza Paul Ilie, “debe sobrevivir a otra forma de figura policial, su dictatorial tía, que ejerce una presión moral [...] para restringir la libertad”,²⁸⁹ a la que se agrega el resto de la familia que carece de autoridad ética para supervisar su maduración. Una lectura más allá de la anécdota permite observar que la “jerarquía familiar sirve como modelo de estructuras autoritarias que se parecen, en otro sitio del paradigma, al gobierno político”.²⁹⁰

Sobre la censura literaria y sus disímbolos “criterios” abundan los comentarios de los propios creadores; es muy revelador el testimonio de Ana María Matute:

La censura era totalmente estúpida y arbitraria. En una ocasión, a un escritor le tacharon las frases en que describía cómo una muchacha se levantaba y se ponía las medias. No sé qué verían en esas medias aquellos ojos podridos, pero se lo tacharon. Y al lado escribieron el siguiente comentario: “La mujer española, lo primero que hace al levantarse es rezar”... Era algo demencial. Teníamos que vivir así los que queríamos escribir, inventando argucias y trucos. Lo peor de la censura era que no tenía un criterio claro.²⁹¹

Igualmente, comenta José Caballero Bonald, la censura se sustentaba en “normas perfectamente arbitrarias, basadas en un atrofiado y palurdo concepto de la política, la moral sexual y la religión”;²⁹² para el filósofo Julián Marías, durante muchos años la actividad censora fue “opresiva, arbitraria e irresponsable —quiero decir que no respondía de nada ni a nadie—”.²⁹³ Para Alonso Zamora Vicente, la censura es una práctica que “revela no tener criterios [...]. Indudablemente, si algo capital le falta es la propia autocensura [...] una censura que vive patrocinada o aceptada por el miedo es

²⁸⁷ Ápod M. Abellán, *op. cit.*, p. 160.

²⁸⁸ Ápod F. Álamo Felices, *op. cit.*, p. 26.

²⁸⁹ P. Ilie, *op. cit.*, p. 257.

²⁹⁰ *Loc. cit.*

²⁹¹ Ápod A. Redondo Goicoechea, *Ana María Matute*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000a, p. 75.

²⁹² Ápod M. Abellán, *op. cit.*, p. 91.

²⁹³ Ápod A. Beneyto, *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Editorial Euros, 1975, p. 67.

sencillamente inmoral”.²⁹⁴ De “dogmática, xenófoba y pudibunda en un grado inverosímil” la reputó Dionisio Ridruejo en la última entrevista que concediera; agregó que “hoy nos parece monstruoso que un hombre —y siempre será un hombre el censor, probablemente vulgar— interfiera el pensamiento o la sensibilidad de otro mediante un acto de poder [...] En la Prensa se usó no sólo el lápiz rojo, sino la consigna”.²⁹⁵ La palabra “censura” ocasionó repeluznos a José María Gironella: es “humillante, grotesca, indigna de un país civilizado [...] es la palabra que me ha provocado más descargas de adrenalina y la que con mucha frecuencia me ha hecho desear vivamente haber nacido francés, holandés, sueco, etcétera”.²⁹⁶ La censura de la imaginación es, como apunta José María Castellet, “causa directa de una literatura neutra, aséptica, que nace muerta, abortada”,²⁹⁷ pero, por paradójico que pueda parecer, en ocasiones la propia censura exacerbó la imaginación de los creadores. Miguel Delibes cuenta que en su novela *Cinco horas con Mario* se le ocurrió la idea de que Mario, su protagonista, estuviese muerto, en su féretro, y así, a través del largo soliloquio de su mujer, “se idealizaba su figura y, de paso, yo decía indirectamente todo aquello que no podía expresar de otra manera”,²⁹⁸ razonamiento con el que coincide Juan Goytisolo cuando señala que si algún mérito tiene la censura es el de estimular la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática “prohibidas”.²⁹⁹ Con ironía, el novelista Francisco Candel diagnosticó que la práctica de la censura había viciado tanto a los escritores españoles “que si de verdad-de verdad desapareciera, ya no sabríamos escribir. Sufriríamos un colapso parecido al del enfermo completamente intoxicado a quien de repente se le obsequia con un chorro de oxígeno puro”.³⁰⁰ Tan absurda y cómica llegó a ser la práctica censora que hasta alguna dedicatoria de poema fue suprimida, como la que comenta Gabriel Celaya, al que censuraron el ofrecimiento a Pablo Neruda, saliendo impreso el poema de *Las cartas boca*

²⁹⁴ Ibídem, pp. 115-116.

²⁹⁵ Ibídem, p. 124.

²⁹⁶ Ibídem, p. 145.

²⁹⁷ Ápod L. Bonet, “La revista ‘Laye’ y la novela española de los años cincuenta”, *Ínsula*, n° 396-397, noviembre-diciembre 1979, p. 8.

²⁹⁸ M. Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Ediciones Destino, 2004, p. 162.

²⁹⁹ Cf. J. Goytisolo, *El furgón de cola*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1976, p. 56. El novelista barcelonés compara la labor del escritor con la del torero, pues crear en España era enfrentarse con el toro de la censura, bestia a la que había que vencer con riesgo y coraje, metiéndose en su propio terreno para dominarla.

³⁰⁰ Ápod F. Álvarez Palacios, *op. cit.*, p. 188.

arriba con la alusión “A P.N.”. Tiempo después, comenta el mismo autor, el poema salió con los nombres completos, sin ningún inconveniente.³⁰¹

Tanto los autores extranjeros traducidos como los españoles sufrieron con temas relacionados con lo sexual y lo corpóreo. Las obras clásicas fueron expurgadas y otras nunca se editaron, denegadas por la reprimenda. Alonso Tejada lo explica: “El lápiz rojo se ensañaba ferozmente con toda alusión a lo que entonces se denominaba 'tema fuerte', con cualquier desenlace que no dejara severamente castigadas las conductas deshonestas, con la más mínima concesión al léxico popular considerado 'malsonante’”.³⁰² Según las investigaciones de Manuel Abellán, la novela fue el género literario más castigado de todos y, contrario a lo creído, la poesía fue menos reprimida que los otros géneros.³⁰³

Ana María Matute testimonia que los suspicaces censores cambiaban la palabra justicia por la palabra caridad, y el vocablo libertad fue excluido, desterrado de la lengua española.³⁰⁴ Su novela *Luciérnagas*, o *En esta tierra*, como salió publicada en 1955, sufrió los ensañamientos del retoque. Cuando la primera y única edición se agotó, confiesa la autora, “no permití que se hiciera ninguna reedición, ni lo permitiré jamás, pues es para mí una claudicación ignominiosa”.³⁰⁵ Las razones del censor para no permitir su publicación, en 1953, se basaron en su espíritu pesimista, antirreligioso y demoledor de los valores familiares y humanos; transcribimos parte del condenatorio informe del anónimo lector en turno:

Novela de gran valor literario, del género realista, o más bien, tremendista; demoledora de la fe y esperanza humanas. El tema palpitante de la juventud, casi adolescencia, en los duros años de nuestro Movimiento, con la acción localizada en Barcelona, es tratado aquí con tal amargura y decepción, con tal carencia de espíritu religioso y humano, que el lector se siente horrorizado al ver cómo se destruyen los valores morales esenciales [...]. Los hijos rechazan a los padres, a las tradiciones nobles y honradas de la familia y se convierten en pobres seres maltrechos, amargados, sin ilusiones, que sólo tratan de ignorar el pasado, renegando de todo para comenzar su propia vida [...]. Considerando lo expuesto, el lector que suscribe opina que no debe autorizarse la obra, pues, intrínsecamente, resulta destructora de los valores humanos y religiosos esenciales. No se hace especial mención de páginas, porque es toda la novela y su fondo (más que los pasajes crudos) los que aparecen recusables.³⁰⁶

³⁰¹ Ápod A. Beneyto, *op. cit.*, p. 173.

³⁰² L. Alonso Tejada, *op. cit.*, p. 111.

³⁰³ M. Abellán, *op. cit.*, p. 85.

³⁰⁴ Ápod E. Guillermo y J. A. Hernández, *Novelística española de los sesenta*, Valencia, Eliseo Torres & Sons, 1971, p. 11.

³⁰⁵ Ápod M. Abellán, *op. cit.*, p. 78.

³⁰⁶ *Ibidem*, pp. 79-80.

Por tratarse de una de las novelas de aprendizaje discurridas en nuestro estudio, compararemos los párrafos de *En esta tierra* que fueron corregidos por la autora catalana para su posterior publicación en 1993, con el título de *Luciérnagas*. Los cambios más nimios que se perciben entre una y otra edición son de adjetivos, supresión de alguna palabra o palabras repetidas o erratas, como es el caso de la marca de cigarrillos franceses “Gaulois” (“baulois”), o la sustitución de una frase por otra más corta, o literariamente más pulida. Comentaremos solamente las transformaciones de contenido ideológico. La palabra “revolución”, uno de los sustantivos que los falangistas aplicaron para la sublevación militar y que aparece en *En esta tierra*, es suprimido todas las veces por la autora en la edición de *Luciérnagas*:

— *En esta tierra*: “le sorprendió el estallido de la *revolución* y de la guerra” (32).³⁰⁷

— *Luciérnagas* dice: “le sorprendió el estallido de la guerra” (37).³⁰⁸

...

— *EET*: “Los primeros días de la *revolución* la sumieron en un estado de apatía” (33).

— *LU*: “Los primeros días la sumieron en un estado de apatía” (38).

...

— *EET*: “Una de sus compañeras de celda era la viuda de un militar, a quien asesinaron a sus dos hijos, en una carretera, al principio de la *revolución*” (265).

— *LU*: “Una de sus compañeras de celda era la viuda de un militar, a quien mataron a sus dos hijos, en el frente al principio” (277).

También el color con el que se referían despectivamente los franquistas a los republicanos ha sido eliminado en la edición de 1993, así como la palabra checa, usada por los del bando nacional, y la denominación de Ejército Nacional con el que se bautizaron:

— *EET*: “La ciudad *roja* se revolvía en su último estertor. Los *republicanos* huían presurosos ante el avance del *Ejército Nacional*” (266).

— *LU*: “La ciudad se revolvía como en un último estertor, las gentes huían presurosas ante el avance del ejército de Franco” (278).

³⁰⁷ Las citas corresponden a la edición de Editorial Éxito, 1955. En lo sucesivo el título de la novela se abreviará como *EET* y sus páginas se indicarán entre paréntesis. Las cursivas son nuestras.

³⁰⁸ Las citas provienen de la publicación de Ediciones Destino, 1993. La novela se abreviará como *LU* y sus citas se encerrarán entre paréntesis.

...

—*EET*: “«Desde los doce a los ochenta años, todos a las armas», leyó, en grandes letras *rojas*, sobre el muro” (268).

—*LU*: “«Desde los doce a los ochenta años, todos a las armas», leyó en grandes letras sobre un muro” (280).

...

—*EET*: “Oyó hablar de *checas*, de cárceles más o menos clandestinas” (284).

—*LU*: “Oyó hablar de cárceles más o menos clandestinas” (294).

En la edición de *En esta tierra* se resalta el carácter impulsivo de los anarquistas, cuestión que es extirpada por Matute en la nueva publicación:

—*EET*: “Hombres callados y *violentos*, sombríos y vehementes, que le atraieron en seguida” (185).

—*LU*: “Hombres callados, sombríos y vehementes, que le atraieron en seguida” (197).

...

—*EET*: “Él también creía en el hombre, en la libertad; también soñaba en soltar las amarras por la *violencia*” (185).

—*LU*: “Él también creía en el hombre, en la libertad; también soñaba en romper moldes, en una vida nueva” (197).

...

—*EET*: “En la fábrica hubo un plante ilegal, dirigido tras mano por los anarquistas, bajo la directa instigación de Antón. Aduciendo unas reformas pedidas y no logradas, por considerarse excesivas y propuestas de manera impropia, los seis u ocho elementos de la Federación empleados en la conservera, arrastraron a la huelga a la totalidad del personal. Conminados a volver al trabajo, incluso con requisitoria de la fuerza pública, se negaron a acatar la orden, recurriendo a la *violencia* para que ningún obrero volviese a su puesto. En vista de tal actitud, fueron despedidos, sin más.” (188)

—*LU*: “En la fábrica hubo un plante bajo la directa instigación de Antón. Aduciendo unas reformas pedidas y no logradas, por considerarse *excesivas y propuestas de manera impropia*, los seis u ocho elementos de la Federación, empleados en la conservera, arrastraron a la huelga a la totalidad del personal. Conminados a volver al trabajo, incluso

con requisitoria de la fuerza pública, se negaron a acatar la orden. Fueron despedidos, sin más.” (199-200. Con cursivas en el original).

Otras supresiones se relacionen con palabras de contenido católico o de violencias de los anarquistas contra una ermita y un cura:

—*EET*: “Pablo subió lentamente. A culatazos saltaron la puerta. En su corazón era aquella otra puerta de la aldea de sus *pecados*, la destrozada. Luego, prendieron fuego al oratorio. A Pablo le parecía abrasar todas las cosas, todos los recuerdos que le dolían como heridas, aún [...] Las cabezas de piedra, las *patéticas* cabezas de ángeles y de santos, de diablos y de dragones, seguían sonriendo” (199).

—*LU*: “A culatazos, Pablo saltó la puerta. Luego, prendió fuego al oratorio y le pareció abrasar todos los recuerdos que le dolían como heridas [...] Las cabezas de piedra, las *odiadas* cabezas de ángeles y de santos, de diablos y de dragones, seguían sonriendo” (210).

...

—*EET*: “...una gran tinaja de aceite, encontrada en la cercana iglesia de San Antonio, *profanada* y convertida en almacén” (286).

—*LU*: “una gran tinaja de aceite, encontrada en la antigua iglesia de San Antonio, convertida en almacén” (296).

...

—*EET*: “Cuando, cara a la pared, disparó a la espalda del *sacerdote*, mató en su corazón al párroco que le hizo tantas veces la señal de la Cruz en la frente” (199).

—*LU*: “Cuando disparó a la espalda del cura, mató en su corazón al párroco que le hizo tantas veces la señal de la Cruz en la frente” (211).

El aborto que Cloti se practica es totalmente enmascarado en la edición censurada, como si la muchacha hubiera padecido una enfermedad, en vez de sufrir las consecuencias físicas por la interrupción del embarazo. Una censura de índole moral sexual:

—*EET*: “Era Cloti. Inevitablemente recordó los días que Cloti estuvo en cama, enfebrecida, *infectada*. Entonces le pareció simplemente horrible, monstruoso. Ahora tenía, para Sol, un sentido triste y repugnante” (273).

—*LU*: “Era Cloti, y de pronto volvieron de un golpe los días en que Cloti estuvo en cama, enfebrecida, maldiciendo al hombre ‘que le había hecho una ranita’. Entonces le pareció horrible, monstruoso, pero ahora, aquello tenía, para Sol, un sentido distinto” (285).

El contraste más significativo entre una edición y otra se percibe al final de la novela, cuando las tropas de Franco entran a la ciudad; en el monte hay brotes de resistencia, pues los jóvenes escuchan disparos. En *EET*, apenas mira el ingreso de los militares, Cristián se echa a correr hacia ellos, como si en los nacionales viera una posible tabla de salvación o quisiera salir a recibirles con ánimo desaforado. El grito pareciera de júbilo y esperanza, y es hasta el siguiente párrafo que se menciona la bala que corta su voz:

Una columna de tanques e infantería descendía hacia la ciudad. Al verlos, Cristián soltó el brazo de Sol y se lanzó vertiente abajo, hacia ellos, con un grito. Olvidado de sus heridas, de su dolor. Aquel grito le pareció a Sol brotado de la misma tierra que pisaban. En aquel grito estaban todos sus deseos, sus días futuros, su vida soñada, salvada a fuerza de esperanza. Nunca como en aquel instante lo vio (sic) Sol tan seguro de sí. Como recorrido por una fuerza antigua y fatal. Su tierra estaba en aquel grito, su tierra fermentada bajo un sol calcáreo, reverberante. Su tierra renacida, reverdecida y taladrada por la ardiente lluvia en primavera. Su grito era el vaho de la tierra al cielo en las noches luminosas de estío. En aquel grito y en aquel hombre, arrojándose, sin vértigo, lanzado hacia la carretera, Sol sintió su propia vida cegadora, estallante, tensa.

A su espalda, entre el follaje, se alzaba un hotelito rosado, de ventanas herméticas, con los maderos podridos. La bala fué (sic) también un grito bronco junto a ella. Un grito contrario, derrotado, último. Réplica desesperada de la muerte que acaba, a la vida que empieza.

El cuerpo de Cristián se paró en seco, sacudido. Luego se dobló y cayó rodando, venciendo matas, hacia el absorbente retumbar de los tanques (303).

En *LU* queda asentado desde un primer momento que el grito del muchacho es a consecuencia de un disparo:

Una columna de tanques e infantería descendía hacia la ciudad. Se oyó silbar una bala, y el cuerpo de Cristián cayó vertiente abajo, con un grito. Olvidado de sus heridas, de su dolor, aquel grito le pareció a Sol brotado de la misma tierra que pisaban. En aquel grito estaban todos sus deseos, sus días futuros, su vida soñada. Su tierra estaba en aquel grito, su tierra fermentada bajo un sol calcáreo, reverberante, su tierra renacida, reverdecida y taladrada por la ardiente lluvia en primavera; era el vaho de la tierra al cielo, en las noches luminosas del estío. En aquel grito y en aquel hombre, que caía, rodando hacia la carretera, Sol sintió su propia vida, destruida.

A su espalda, entre el follaje, se alzaba un hotelito rosado, de ventanas herméticas, con los maderos rotos. La bala fue también un grito bronco en ella.

El cuerpo de Cristián se paró en seco, sacudido. Luego se dobló y cayó rodando, venciendo matas, hacia el retumbar de los tanques (312).

En cambio, sin problema alguno pasó la censura otra de las novelas de Matute que también es parte de nuestra investigación: *Primera memoria*, tal vez por haber sido publicada por Destino, editorial que, según Manuel Abellán, era considerada políticamente

transparente. El dictamen del lector dice que en la novela hay pasajes “de cierto mordiente social y político, pero en nombre y en busca de lo humano”.³⁰⁹ Al parecer, el censor hizo caso omiso de la brutalidad que relata Borja sobre la crueldad que con los enemigos practicaba su padre, un capitán del ejército de Franco, así como las insinuaciones de la homosexualidad del preceptor de los muchachos, un ex seminarista que la abuela mantiene en la finca.

Un fenómeno que la actividad censoria causó entre los creadores es el de la autocensura. En la mayoría de los casos sería imposible demostrar qué situaciones o palabras el autor suprimió o dejó de plasmar para que su texto no sufriera mutilaciones y fuese publicado sin más requilorios; como recalca Abellán, el creador español prefirió “ceder ante las exigencias, a veces humillantes, de la censura: ha negociado, modificado, suprimido, atendido o no [...] los 'sugestivos' consejos de la administración censoria, pero sobre todo se ha autocensurado, consciente, obvia, e incluso, instintivamente”.³¹⁰ El escritor se veía en la disyuntiva de quedarse mudo, permanecer inédito y no existir literariamente, o bien, transigir con los inquisidores, en aras de ser considerado un autor “políticamente correcto” y no padecer el exilio interior y la invisibilidad que sufrieron muchos artistas de esos años, los “residentes exiliados en su propia tierra”.³¹¹ Con sarcasmo, en *El furgón de cola* Juan Goytisolo comenta el remedio que ideó la censura para que un escritor disidente calmara sus exabruptos y volviera al redil con total naturalidad, sin necesidad de eliminarlo del mapa: los oficinistas que se han especializado “en enfermedades propias de los intelectuales han descubierto un remedio mejor: en lo futuro se le desconocerá, su nombre desaparecerá de los periódicos y las revistas [...] el procedimiento es bueno y, al cabo de algunos meses de tratamiento, el enfermo suele restablecerse”. Pero si el autor no se corregía con estos métodos, continuamos con el autor catalán, se le aplicaba “una campaña de prensa melodiosamente orquestada [para acusarlo de] que es un embustero, un individuo sin nacionalidad, un gigoló, un gángster”,³¹² adjetivos que en su tiempo le fueron endilgados al propio Goytisolo, exiliado en París.

³⁰⁹ Ápod M. Abellán, *op. cit.*, p. 186.

³¹⁰ M. Abellán, *op. cit.*, p. 67.

³¹¹ P. Ilie, *op. cit.*, p. 148.

³¹² J. Goytisolo, *op. cit.*, pp. 45-46.

Las consecuencias del control de la palabra, de la férrea censura —mitigada en los años sesenta—, puntualiza José-Carlos Mainer, “fue un verdadero cordón sanitario que impidió la recepción general del pensamiento extranjero y encorsetó la evolución del propio [...]. Además se ejerció con una fuerte influencia eclesial y en nombre de un regreso a esencias tridentinas y arcaizantes, visibles en la primera posguerra”.³¹³

2.4 LA EDUCACIÓN DE LA MUJER: LA RAZÓN ENTRE LAS SOMBRAS

En las escuelas de la *Nueva España* se enseñaba que Francisco Franco, el Invicto, había sido designado por Dios para volver a hacer de España un imperio. La sagrada misión del Generalísimo era reconducir a la patria por los caminos de la virtud y la religión, tarea a la que también se dieron los pedagogos del régimen, pues “la cultura y la enseñanza —uno de los resortes del poder más fascistizados tras la conquista del Estado por los fascismos europeos— quedaron en manos de los tradicionalistas y los católicos”.³¹⁴ El docente, antes que un buen maestro, tenía que demostrar ser buen falangista y buen cristiano, para así contribuir a aleccionar a las generaciones más jóvenes en la obediencia al Estado, al Caudillo y a los principios franquistas.³¹⁵ Bastaba con haber sido excombatiente o excautivo en la zona comunista para aspirar a una de las plazas de magisterio, pues muchas quedaron después de la purga de maestros sospechosos de apoyar a la República. Un artículo publicado en 1941 en el diario *Baleares* valoraba que “cada uno de los nuevos maestros, lleva en sí mismo un libro abierto. No hay mejor didáctica que la del ejemplo humano. Hombres que lucharon por una idea en las trincheras ¿cómo no la sabrán defender en las aulas?”.³¹⁶ En el “Manifiesto de las generaciones ajenas a la Guerra Civil”, de 1957, Pinilla de las Heras atestigua sobre la falaz instrucción que su generación recibió en las aulas:

Toda nuestra adolescencia y nuestra primera juventud se han desarrollado en un clima mitológico, de culto reverencial a un hombre 'enviado por la Providencia para salvar a España'. Desde los periódicos, desde la radio, desde las organizaciones juveniles y

³¹³ J. C. Mainer, “La vida cultural (1939-1980)”, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Época contemporánea: 1939-1980*, Domingo Ynduráin (coord.), Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 6-7.

³¹⁴ F. Sevillano Calero, “Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo”, *El primer franquismo...*, *op. cit.*, p. 151.

³¹⁵ Cf. M. T. Gallego Méndez, *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983, p. 153.

³¹⁶ Ápod M. I. Pastor, *op. cit.*, p. 43.

universitarias, se nos rodeó de mitos imperiales, y algunos de nosotros creímos en ellos y tomamos la retórica por realidad.³¹⁷

En la primera posguerra, la política educativa promovida por el régimen fue defensora del catolicismo, clasista, “con sus ribetes de paternalismo enmascarador”,³¹⁸ además de guardiana de la unidad lingüística³¹⁹ y de la separación de los géneros, todo con el fin de adoctrinar a los discentes en los valores tradicionalistas. No por nada, los centros de enseñanza, desde la primaria hasta el bachillerato, estaban al cuidado de órdenes religiosas que se esmeraban en la educación de la burguesía. Señala Ruiz Carnicer que se procuraba en primer término que los niños fueran creyentes y patriotas, dejando en segundo sitio la capacitación profesional y ciudadana.³²⁰ En este sentido, cabe destacar la desatención de la educación pública hacia los sectores campesinos y obreros, sobretudo la población infantil femenina de estos rubros económicos que no era alfabetizada. Estas problemáticas de la enseñanza son abordadas, de manera oblicua, por Martín Gaité en *Entre visillos*.

Tanto la legislación educativa como la práctica escolar pusieron cortapisas al acceso de la mujer a la educación superior, so pretexto de que “se impone una vuelta a la sana tradición que veía en la mujer la hija, la esposa y la madre, y no la 'intelectuada' pedantesca que intenta en vano igualar al varón en los dominios de la Ciencia”,³²¹ en los colegios se tenía que educar a las niñas con una educación especial, como productora de valores morales, en contraposición al niño, productor de valores económicos, de ahí la política educativa segregacionista entre varones y mujeres. La educación franquista se estructuró en torno a la prohibición de las escuelas mixtas, y la formación entre los niños y las niñas se diferenciada desde la educación primaria, destacándose para las niñas la asignatura Hogar, cuyos contenidos la prepararían para su vida futura de esposa y madre; el franquismo “plantea un discurso biólogo, según el cual existen diferencias congénitas en las

³¹⁷ E. Pinilla de las Heras, *En menos de la libertad...*, op. cit., p. 315.

³¹⁸ F. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, op. cit., p. 351.

³¹⁹ Para evitar afiliaciones regionalistas, las lenguas se prohibieron y persiguieron: la catalana, vasca y gallega se excluyeron de los medios de comunicación y de las escuelas. Costa Cavell comenta el ejemplo de los colegios gallegos: aunque los enseñantes fueran gallegos, los niños tenían que hablar en castellano, y los que faltaban al precepto eran castigados escribiendo mil veces en castellano “no hablaré gallego” (ápuđ Paul Ilie, op. cit., pp. 85-86).

³²⁰ Cf. M. Á. Ruiz Carnicer, op. cit., p. 113.

³²¹ Ápuđ M. L. Gallego Méndez, op. cit., p. 155.

capacidades de hombres y mujeres, [pues] las mujeres tendrían capacidades relacionadas con la sensibilidad, mientras que los hombres representan la razón”.³²² Paradójicamente, el discurso franquista se dirigió a la mujer como un ser superior al hombre por sus virtudes innatas y sus atributos morales, pero esta conversión en “virgen” es contrapunto a una realidad de doblegamiento en la vida cotidiana, un sometimiento a través de la limitación jurídica de su capacidad [...] mediante el control de su cuerpo y de sus decisiones y actitudes.³²³

La idea de feminidad se sustentó en la ideología de que la mujer no debía poseer autonomía ni capacidad para decidir por sí misma, por lo que dependía, tanto jurídico como cultural y económicamente de un varón; por su escasa instrucción, tampoco estaba capacitada para vincularse al espacio público. Las mujeres estaban destinadas para servir a Dios, a la Patria y al Hogar, por eso, la vertebración de su educación giraba en torno a estos tres cimientos. Para cubrir el primer aspecto se estudiaba *Historia Sagrada*, para el segundo valores patrios y lecciones de nacional-sindicalismo, y en el tercer rubro se enseñaba costura, corte y confección, cocina y economía doméstica. Hasta en las asignaturas comunes para los dos sexos había diferencias; por ejemplo, en la de Educación Física se perseguía que, a través de ejercicios específicos realizados a la intemperie (con indumentaria apropiada para no convocar a ojos lujuriosos), la mujer creciera sana y bien conformada para la función reproductora. En la de Formación del Espíritu Nacional, el patriotismo de las futuras mujeres se desarrollaba en el ámbito familiar y la parroquia, mientras que a los niños se les preparaba para desempeñar funciones en el ámbito público: la sociedad y el Estado nacional.³²⁴ Esta segregación fue evidentemente discriminatoria, fiel al principio educativo de que, como se publicó en un artículo de 1945 en la revista del magisterio femenino, “la escuela ha de ser un hogar espiritual, donde las pequeñas adquieran hábitos y costumbres para el día de mañana, ser el aliento, alegría y sostén de la familia”,³²⁵ principios que son creídos y arduamente defendidos por las mujeres adultas de nuestras estudiadas novelas de la primera posguerra.

³²² M. Rosado Bravo, “Mujeres en los primeros años del Franquismo. Educación, trabajo y salarios (1939-1959)”, *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*, tom. II, Josefina Cuesta Bustillo (dir.), Madrid, Instituto de la Mujer, 2003, p. 20.

³²³ M. Á. Ruiz Carnicer, *op. cit.*, p. 93.

³²⁴ Cf. M. Rosado Bravo, *op. cit.*, pp. 22-24.

³²⁵ Ápuđ M. I. Pastor, *op. cit.*, p. 47.

Al adueñarse de la educación, la Iglesia desempeñó un papel determinante en el sistema escolar al instrumentar tres rubros que planeaban y regían la vida sexual: prohibir la coeducación, imponer un tipo de educación especial para las niñas, y no permitir cualquier tipo de información o educación sexual que pudiera trastocar los valores; se pretendía a toda costa, prevenir la promiscuidad y la igualdad niveladora contraria a los principios morales y católicos del *Glorioso Movimiento Nacional*.³²⁶ Con la instrucción adecuada para las alumnas, un “tratamiento educativo distinto, *adaptado a la naturaleza femenina*” se pretendía preparar a la mujer para servir al varón y dotarla de la suficiente decencia para constituirse en baluarte de honestidad, aún a costa de que su personalidad quedara totalmente desvalorizada.³²⁷ Una orden ministerial de 1938 lo explicitaba: “En las escuelas de niñas brillará la femineidad más rotunda, procurando las maestras, con labores y enseñanzas apropiadas al hogar, dar carácter a sus escuelas”.³²⁸ La información excesiva sobre los temas sexuales era una falta a la moral y despertaba el morbo entre los educandos al aproximarlos a las conductas licenciosas. Por lo tanto, los temas sexuales eran tabúes en los centros de enseñanza, y el docente que se propasara corría el peligro de incurrir en un delito.³²⁹

Las ideas implantadas sobre la mujer en la *Nueva España* constituyeron un retroceso para el papel femenino alcanzado años antes, pues se le despojó de la condición de persona. Durante la Segunda República se rompió el consenso y se discutió mucho sobre las funciones que deberían desarrollar las mujeres en la sociedad, “abriéndose suficientes grietas por las que se vislumbraba un nuevo modelo de mujer, que era sujeto de derechos y tenía identidad propia”,³³⁰ pero conforme los nacionales “liberaban” los territorios de las manos marxistas, fueron ajustando una legislación que atentaba contra la igualdad entre los sexos, borrando los beneficios que le habían otorgado a la mujer un estatus más igualitario en la sociedad y en la política, como fueron la legalización del matrimonio civil, el divorcio

³²⁶ L. Alonso Tejada, *op. cit.*, p. 98-99.

³²⁷ *Ibíd.*, pp. 101-102.

³²⁸ *Ibíd.*, p. 103.

³²⁹ *Ibíd.*, p. 107.

³³⁰ C. Molinero, “Silencio e invisibilidad: la mujer durante el primer franquismo”, *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, p. 66.

y el aborto, la concesión del voto y la promulgación de leyes laborales más justas y protectoras.³³¹

Las nuevas medidas adoptadas por la dictadura pretendían dos fines básicos: el primero, el retorno de las mujeres a las labores domésticas, dejando los puestos vacantes para la fuerza masculina; el segundo, estimular la reproducción de brazos de trabajo mediante el aumento de la natalidad.³³² Después del breve lapso de la Segunda República (1931-1939), “durante la cual Rosa Chacel pudo imaginar una subjetividad femenina completamente autónoma, durante el franquismo el concepto institucional de nuevo reduce a la mujer a un estado relacional”.³³³ Esta ideología la consignaba la Orden del 27 de diciembre de 1938: “La tendencia del Nuevo Estado es que la mujer dedique su atención al hogar y se separe de los puestos de trabajo”,³³⁴ así como de las labores intelectuales, como manifestaba, en 1942, la revista mallorquina *Mater Purissima*, dirigida a las estudiantes:

Hemos de reprender que quieran las jóvenes equiparar enteramente sus estudios con los de los varones habiendo demostrado una secular experiencia no ser las mismas actitudes [...]. Que dediquen los últimos cursos de sus estudios a una formación más apropiada a su sexo, a su porvenir, a sus cualidades; a hacerse verdaderas mujeres del hogar, con menos latines y más arte y literatura, menos filosofías, químicas, agriculturas y más religión, lenguas, labores, contabilidad, dactilografía, habilidades domésticas.³³⁵

A la labor de convencimiento de la separación de funciones entre los sexos contribuyeron los estatutos de la Sección Femenina de Falange Española. A través de las revistas *Consigna*, *Y*, *Medina* y *El Ventanal*, así como por la transmisión de emisiones radiales, documentales y películas en los cines, se realizó el adoctrinamiento político de las mujeres mediante la propagación de valores, creencias, normas y pautas de conducta.³³⁶ Por ejemplo, *El Ventanal*, comenta Barbara Zecchi, al recomendar a las lectoras escribir con “gracia y humor”, “soltura y amenidad” se constituyó en “un poderoso medio no sólo de regulación del comportamiento femenino, sino un medio de control y represión de la

³³¹ Cf. L. Benería, *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1977, p. 9.

³³² *Ibidem*, p. 25.

³³³ R. Johnson, “El concepto de la soledad en el pensamiento feminista español”, *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Pilar Nieva-de la Paz (ed.), Amsterdam, Editions Rodopi, 2009, p. 31.

³³⁴ Ápod L. Alonso Tejada, *op. cit.*, p. 30.

³³⁵ Ápod M. I. Pastor, *op. cit.*, pp. 89-90.

³³⁶ Cf. M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 16.

escritura —y, por tanto, indirecta o directamente de la imaginación— de la mujer”.³³⁷ Desde la guerra, y por su vocación abnegada de servicio, la organización falangista contó en todo momento con el apoyo moral del Estado, además del económico, pues las competiciones deportivas y los vestuarios y viajes para las muestras de danzas y coros que se organizaron, tanto dentro del territorio nacional como en el extranjero, fueron pagadas por la Delegación Nacional de Sección Femenina.³³⁸ A través de la Sección Femenina se hizo un “lavado de cerebro” a miles de mujeres españolas a las que “su propia filiación las hacía defensoras de la tendencia conservadora de ensalzar y orientar a la mujer en función de su auténtico destino: el hogar”.³³⁹

Por supuesto, la familia era la institución base de la sociedad, y el destino perfecto para toda soltera estaba “ligado a la latente capacidad reproductora que se (pre)suponía y se elogiaba en toda mujer, *ocupada y (pre)ocupada* de cuidar de su casa, de su esposo y de todos los hijos que a éste pudiera darle”.³⁴⁰ Pilar Primo de Rivera, dirigente de la Sección Femenina, hermana del fallecido José Antonio “y virtual sacerdotisa de su culto oficial”,³⁴¹ exhortaría en una circular a las afiliadas para que emprendieran “una labor callada, continua, que no nos traerá más compensación que el pensar cómo gracias a la Falange las mujeres van a ser más limpias, los niños más sanos, los pueblos más alegres y las casas más claras”.³⁴² Agregaba la líder, sin asomo de duda, que en la reconstrucción de España, las mujeres pondrían “todo el cariño de una madre y todo el amor de una esposa”.³⁴³ Idea reproducida por la Unión Diocesana de Mujeres Católicas que en 1939 organizó en Mallorca la denominada “Semana de la Madre” que exhortaba a las futuras parturientas para ser madres ejemplares, cristianas fervientes y españolas auténticas.³⁴⁴

³³⁷ B. Zecchi, “Contradicciones del discurso femenino franquista (*El Ventanal*)”, *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds), Barcelona, Anthropos, 2002, p. 212.

³³⁸ De 1934 hasta 1945, fue la fase que mayor penetración ideológica tuvo, ya que después de la segunda guerra mundial, el régimen franquista se cuidó de no exteriorizar una ideología fascista. Contrario a sus pares nazis y fascistas, SF nunca participó en desfiles y exhibiciones militares, porque atentaba contra los valores femeninos: dulzura, modestia, recogimiento y delicadeza. En 1939 contaba con 600,000 afiliadas, y para 1959 apenas pasaban de 200,000. La Sección Femenina de Falange desaparece en 1977. Los vínculos de SF con organizaciones femeninas nacionalsocialistas alemanas fueron estrechos, como lo prueban las constantes visitas que se hicieron dirigentes de dichas corporaciones (cf. M. I. Pastor, *op. cit.*, pp. 58-59).

³³⁹ M. A. Capmany, *El feminismo ibérico*, Barcelona, oikos-tau ediciones, 1970, p. 78.

³⁴⁰ R. I. Galdona Pérez, *Discurso femenino en la novela española de posguerra... op. cit.*, p. 155.

³⁴¹ E. Moradiellos, *op. cit.*, p. 72.

³⁴² Ápod M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 73.

³⁴³ *Loc. cit.*

³⁴⁴ Ápod M. I. Pastor, *op. cit.*, p. 18.

La consigna oficial era hacer de toda mujer un “ángel del hogar”, un modelo en el que se reconocía, en un vago discurso, “el poder redentor de la mujer respecto a su esposo, basado en la supuesta bondad natural de ésta, lo que le adjudicaba la tarea de proteger y regenerar el alma del hombre, expuesto a los peligros depredadores del capitalismo salvaje”.³⁴⁵ Para Falange, el “verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas”.³⁴⁶ La paradoja es que las propias mujeres que juraron obediencia y servicio al Caudillo y a la patria, sólo contribuyeron a atentar contra sus propias libertades y a domesticar a otras mujeres, y puede “que sean víctimas, pero son sobre todo cómplices del hombre que las discrimina”³⁴⁷ y de la sociedad patriarcal.

Tanto la Sección Femenina como la Iglesia se encargaron de “modelar una nueva mujer, una mujer moderna —próxima al modelo femenino del Siglo de Oro español— que tenía mucho, demasiado, de la mujer de siempre [...] el perfecto ideal femenino de posguerra”³⁴⁸ hecho para fundar familias. Incluso, la Sección Femenina se dirigía a las estudiantes universitarias para recordarles que, pese a su formación, “su verdadero papel se encontraba en el cuidado del hogar”,³⁴⁹ propaganda que sería reforzada a través del Servicio Social que duraba seis meses, tres para la formación teórica y tres para la formación práctica, con un total de seis horas diarias; la práctica consistía en prestar trabajos en comedores, hospitales, orfanatos u oficinas. Para trabajar en cualquier sitio, obtener un título académico, un carné de conducir, una licencia de caza y pesca o un pasaporte, era necesario que la mujer aspirante presentara la comprobación de haber cumplido con este servicio, obligatorio para las mujeres solteras o viudas sin hijos menores de treinta y cinco años, pues había que “someter” a la mujer que “permanecía incontrolada política y socialmente”, como sostuvo el jefe central del Servicio Social, incluso si era necesario, recurriendo a la violencia: cárcel, tortura, cortes de pelo, paseos por las calles,

³⁴⁵ N. Cruz-Cámara, “Matando al ángel del hogar a principios del siglo XX: Las mujeres revolucionarias de Margarita Nelken y Federica Montseny”, *Letras femeninas*, vol. XXX, 2, diciembre 2004, p. 9.

³⁴⁶ M. A. Capmany, *op. cit.*, p. 146.

³⁴⁷ B. Zecchi, *op. cit.*, p. 200.

³⁴⁸ C. Domingo, *Coser y cantar*, *op. cit.*, pp. 54-55.

³⁴⁹ Ápud M. Rosado Bravo, *op. cit.*, p. 15.

fusilamientos.³⁵⁰ El escarmiento fue la norma, y en el caso de las mujeres, se castigaba también el desafío a la ideología de los vencedores. Tal fue el sonado caso de las Trece Rosas, trece mujeres de entre 18 y 29 años que fueron fusiladas en 1939, acusadas de pertenecer a las juventudes socialistas, pero también porque para el franquismo “la ejecución representaba el castigo a lo que aquellas jóvenes habían encarnado, un desafío al modelo femenino que en adelante impondría”.³⁵¹

Los testimonios escritos por los extranjeros residentes en España denunciaron el papel secundario que la mujer representaba en la nueva sociedad; por ejemplo, el corresponsal en Madrid del *New York Post* escribió por los años cuarenta que la posición de la mujer española estaba como en la Edad Media, pues Franco le había arrebatado los derechos civiles y la mujer española no podía poseer propiedades ni incluso, cuando moría el marido, heredarle, ya que la herencia pasaba a los hijos varones o al pariente varón más próximo.³⁵² Este ninguneo de la mujer era secundado por la eterna ideóloga y delegada nacional Pilar Primo de Rivera: “Las mujeres nunca descubren nada. Les falta, desde luego, el talento creador reservado por Dios para inteligencias varoniles”.³⁵³

Junto con el dirigismo educativo, los medios masivos de comunicación fueron también vehículos idóneos para difundir los presupuestos ideológicos sobre la mujer. Uno de estos elementos de la cultura popular fueron las canciones, en particular la copla, que contribuyó a la creación y difusión de la identidad nacional a través de valores patrióticos y de una única mística femenina.³⁵⁴ Las letras de las coplas, cantadas por artistas en el teatro, la radio y el cine, preconizaban un perfil de mujer ibérica que reunía catolicismo, decencia, sacrificio, alegría, sensualidad, pasión e incultura, es decir, “el discurso público de estas mujeres sigue siendo, en general, el de la amante esposa dedicada por entero a sus hijos y a su marido y sin otra meta en la vida que cumplir con su misión de madres y esposas”.³⁵⁵ Aunque se dio el caso de coplas que escaparon al estereotipo de la mujer decente, como *Yo soy esa* o *Tatuaje*, letras que narran las desventuras de féminas “ligeras” castigadas por la

³⁵⁰ Ápud M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 91.

³⁵¹ Á. Egido León, *El perdón de Franco. La represión de las mujeres en el Madrid de la posguerra*, Madrid, Catarata, 2009, p. 64.

³⁵² *Ibídem*, p. 30.

³⁵³ Cf. C. Martín Gaite, *Usos amorosos...*, *op. cit.*, p. 91.

³⁵⁴ M. Carbayo Abengózar, “Modernas y posmodernas: de Juanita Reyna a Martirio en la búsqueda de prototipos femeninos para el siglo XX”, en *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero (coords.), Universidad de Málaga, 2002, p. 160.

³⁵⁵ *Ibídem*, p. 166.

moral católica a la soledad y a la amargura, pero que constituyen, en una lectura crítica, el testimonio de desafiantes mujeres que como castigo se quedan solas por atreverse a elegir por voluntad propia sus caminos y destinos, por forjarse una identidad femenina diversa a la planteada por los teóricos del sistema.³⁵⁶

Peculiar auge tuvieron los tebeos, las fotonovelas y la novela rosa, dirigidas estas últimas a un público femenino. El resurgimiento de esta literatura de evasión fue justificado por Corín Tellado: “El mundo estaba lleno de lágrimas y todos pedíamos no verlas”.³⁵⁷ En las obras sentimentales no se cuestionaban la discriminación de sexos, ni la dependencia de la mujer hacia el varón, ni los mitos instaurados; más bien, insistían en la fragilidad física y mental de las representantes del “sexo débil”, en su incapacidad de actuar por cuenta propia y en su necesidad de protección. La novela del corazón vino a jugar un papel importante en el educar y proporcionar modelos de conducta a las mujeres españolas; su recomendación era buscar una boda feliz. Por eso, se explican las enormes ventas de las novelas rosa en los años de posguerra, situación que coincide con la retórica oficial del régimen empeñado en proponer el amor y el matrimonio como vías casi exclusivas de realización femenina.³⁵⁸ De ahí se desprenden los empeños de la dictadura por mantener dócil a la mujer, cuidándola de influencias dañinas a su moral y a su formación.

*Una alondra en la casa*³⁵⁹ de Susana March, ejemplifica, entre otras, el paradigma de la novela del corazón,³⁶⁰ género en el que los personajes “asumen sus funciones según su condición de hombre/mujer, representando unas cualidades maniqueas: virilidad/virginidad, conocimientos/ignorancia, arrogancia/timidez, etc”.³⁶¹ En esta obra se utiliza un lenguaje sin rebuscamientos y se cuenta una historia de amor simple, asequible

³⁵⁶ Sobre la función narrativa que desempeñaron las coplas en la educación sentimental de las jóvenes de la década de 1940 véase “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra” (Carmen Martín Gaité, *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Anagrama, 2000, 3ª ed., pp. 129-139), artículo publicado originalmente en 1972, en la revista *Triunfo*.

³⁵⁷ Ápod C. Domingo, *op. cit.*, p. 212.

³⁵⁸ Cf. C. Servén Díez, “Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años cuarenta: la evolución de Carmen de Icaza”, en *Asparkia, Investigació Feminista*, n° 7, 1996, p. 93.

³⁵⁹ La obra fue objeto también de la censura, pero no por inmoral; en el dictamen se destaca su escaso valor literario y su necedad, una obra de autor principiante (cf. M. Abellán, *op. cit.*, p. 159).

³⁶⁰ Durante las dos primeras décadas de posguerra también cultivaron este tipo de novela Mercedes Ortoll, María Dolores Acevedo, Marisa Villadefrancos, las hermanas Linares Becerra, Carmen de Icaza, Rafael Pérez y Pérez, y, amparadas en pseudónimos, Mercedes Formica y Carmen Kurtz, pero la estrella de la novela sentimental fue, sin duda alguna, Corín Tellado, seudónimo de María del Socorro Tellado López, que en 1946 publica su primera narración en la editorial Bruguera.

³⁶¹ J. Jurado Morales, *op. cit.*, p. 70.

para un público poco exigente. La novela está publicada en la colección “Para ti. Novelas selectas para señoritas”. La joven protagonista María Luisa describe a su primo Carlos como el modelo del hombre ideal, “síntesis de la elegancia y la distinción masculinas [...] alto, rubio, desdeñoso, con los claros ojos azules iluminados de una luz honda y apasionada”.³⁶² Más adelante, la voz describe a su primo Santiago con los atributos de la madurez: rostro enjuto, frente amplia y nariz recta de estatua, y de complexión robusta. Las cualidades del esposo perfecto también son descritas por el narrador omnisciente, cualidades que servirán para conducir a la mujer: “El esposo ha de ser grave, serio, profundo, lleno de amor, de emoción. Ha de saber cuál es su responsabilidad, cuáles son sus deberes”.³⁶³ Y el fin al que debería aspirar toda mujer española queda manifiesto en esta intervención del narrador en estilo indirecto libre, o sea, recreando el sentir de María Luisa: “¡Claro que quería casarse! Siempre había pensado en hacerlo. Se casaría y tendría muchos hijos y cuando fuera viejecita se sentaría junto a la chimenea, rodeada de todos ellos y de todos los nietos y biznietos, frente al esposo”.³⁶⁴ Basten estos ejemplos para observar los patrones físicos y de conducta de hombres y mujeres retratados en estas ficciones.

El mundo que se plantea en la novela rosa y en la prensa femenina presenta una problemática mínima para la mujer: encontrar al hombre idóneo para casarse, tener hijos y una vida feliz; no hay otra meta imaginada para la mujer,³⁶⁵ fines que, recalcamos, reproducen algunas mujeres adultas en nuestras ficciones estudiadas. Como señala Carmen Domingo, “la novela rosa se ajustó como un guante a los parámetros culturales establecidos por la dictadura franquista”.³⁶⁶ La preocupación de la protagonista, a veces huérfana, es la búsqueda del príncipe encantado que resolverá el resto de sus días. En contraposición, Antonio Vilanova destaca que el clima, el ambiente y las situaciones de las muchachas casaderas de *Entre visillos* coincide con las propuestas cursis y vulgares, vacuas e

³⁶² S. March, *Una alondra en casa*, Barcelona, Ediciones Hyma, 1943, p. 72.

³⁶³ *Ibidem*, p. 89.

³⁶⁴ *Loc. cit.*

³⁶⁵ La escritora mexicana Rosario Castellanos sintetiza el tema central de la novela rosa, sobre todo examinando el paradigma de Corín Tellado: “La muchacha es feliz porque en vez de consumirse en la árida soltería de un pueblucho se casa en la catedral de la provincia con el dueño del castillo. Y su matrimonio hace que se enfermen de envidia todas sus rivales [...]. Este concepto de la felicidad que florece en la novela rosa ha permanecido incólume a pesar del descubrimiento de la fisión del átomo [...]. El público quiere dormirse escuchando el mismo arrullo, el mismo sonsonete. Lo único que cambia es la decoración” (*Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 138).

³⁶⁶ C. Domingo, *op. cit.*, p. 212.

insustanciales de la novela rosa, pero que la autora salmantina logra trasponer esos obstáculos mediante la expresividad del lenguaje y la escritura íntima y subjetiva de un universo femenino, de unas existencias mezquinas y deseos insatisfechos de jóvenes mujeres, uno “de los más difíciles experimentos novelescos que se han intentado últimamente entre nosotros [...] capaz de desvelar desde dentro el cúmulo de anhelos reprimidos e ilusiones frustradas de que se compone el monótono curso de sus vidas”.³⁶⁷ Son las vidas femeninas, ya provincianas, ya de ciudades capitales, que después del matrimonio dejaban de tener historias propias para fundirlas en las del varón. La divulgación de la novela rosa jugó un papel muy importante en la formación sentimental de las jóvenes de la década de los cuarenta y cincuenta, como puntualiza Martín Gaité en su novela *El cuarto de atrás*:

Carmen de Icaza, portavoz literario de aquellos ideales, había escrito en su más famosa novela *Cristina Guzmán*, que todas las chicas casaderas leíamos sentadas a la camilla: “La vida sonríe a quien le sonríe, no a quien le hace muecas”, se trataba de sonreír por precepto, no porque se tuvieran ganas o se dejaran de tener.³⁶⁸

“Sacar novio” para una buena boda o irse de monja, eran las opciones para la joven, pensamiento que encarnan la madre de Lena en *Nosotros, los Rivero*, Angustias en *Nada o Pino* en *La isla y los demonios*, por citar unos casos de nuestras novelas analizadas. La publicidad de un cartel de la primera etapa franquista, hoy testimonio histórico, que promocionaba un tinte para el cabello, hacía eco de la visión absurda del nacionalcatolicismo: “Sea interesante... Haga una buena boda... Aclarando un poco los cabellos con la incomparable Camomila Intea”. Las chicas de posguerra que iban por convicción para solteras, las inconformes, las que criticaban todo y no ponían tanto esmero en su arreglo personal, en suma, las enemigas de la patria que se salían de las normas pregonadas, eran duramente fustigadas por los articulistas de la época, como E. Enciso, que arremetía contra las egoístas solteras, “porque, teniendo medios de vida, es más cómoda la soltería [La soltera] es una desequilibrada, exaltada, extravagante, y no requiere ninguna atención porque no lo merecen, y no creo que ninguna de mis lectoras pertenezca a esta categoría”.³⁶⁹ La demonización de la mujer independiente fue una práctica del

³⁶⁷ A. Vilanova, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Editorial Lumen, 1995, pp. 382-383.

³⁶⁸ C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás* (1976), Barcelona, Destino, 2005, p. 83.

³⁶⁹ Ápod M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 141.

nacionalcatolicismo durante la primera posguerra, no dejándola de asociar con una prostituta o una perdida, como opina Juan de su sobrina Andrea en *Nada*; en cambio, la mujer que “cumple con sus deberes familiares, acumula méritos para la vida eterna y se integra en la tarea de su generación para cumplir su fin histórico”³⁷⁰ tenía un papel en la construcción del nuevo Estado. El sentimiento de inferioridad que se adjudicaba a las solteras se ponía de manifiesto también en libros como el de Mary Salas, *Nosotras las solteras*:

La mujer está hecha para el matrimonio y la maternidad, Física, psicológica y espiritualmente todas sus facultades y posibilidades tienden hacia ese fin. Desconocerlo es un grave error que se paga caro. Siempre que individual o socialmente se han querido reprimir o desviar esas tendencias, a la corta o a la larga la naturaleza violentada ha vuelto por sus fueros [...]. El papel de la mujer en la sociedad es el mismo que el de la madre en la familia. Al fin aquella no es más que una ampliación de ésta.³⁷¹

Tal fue la intensidad del adoctrinamiento que, paradójicamente, alguna escritora manifestó su acuerdo sobre el papel que la mujer debería desempeñar en la sociedad, según los dictados de los rectores de la conciencia nacional; Eulalia Galvarriato, esposa de Dámaso Alonso, exteriorizó en una entrevista: “A mí me parece que la mejor realización de la mujer es casarse y tener hijos [...] y la paz de la casa es importantísima; es la tarea principal, para lo que estamos hechas, ¡Dios mío de mi vida! Después pueden escribir si quieren”.³⁷² Otra escritora que renunció por voluntad propia a la creación literaria fue Felicidad Blanc, mujer del poeta Leopoldo Panero, pues en su autobiografía *Espejo de sombras* (1977) reconoce que, pese a las buenas críticas, dejó de publicar sus cuentos en las revistas *Ínsula* o *Cuadernos Hispanoamericanos* por no abandonar la crianza de sus hijos; este autosilenciamiento es decidido por Blanc “desde la conciencia lúcida de esa claudicación que el franquismo ha disfrazado de mística femenina”,³⁷³ como la que se recetaría Pilar Primo de Rivera al sacrificar su soltería y maternidad para, como una virgen mártir, entregarse en cuerpo y alma al Movimiento y a España.³⁷⁴

³⁷⁰ Tema V del Manual de “Lecciones para los cursos de formación e instructoras de escuelas de hogar” de la Sección Femenina que se aplicaba a partir de 1942 (ápuđ M. I. Pastor, *op. cit.*, pp. 167-168).

³⁷¹ Ápuđ C. Domingo, *op. cit.*, pp. 110-111.

³⁷² Ápuđ C. Alborg, *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, p. 25.

³⁷³ V. Trueba Mira, “La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc)”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, Universidad de Vigo, 2002, p. 188.

³⁷⁴ Cf. C. Domingo, *op. cit.*, p. 105.

De este modo, se estereotipó una imagen de la mujer que quedó plasmada en las fotografías familiares, en la vida cotidiana, en el ámbito laboral, educativo y religioso que encasilló a la mujer durante décadas.³⁷⁵ Como afirma Gallego Méndez, la Sección Femenina no consideró nunca a la mujer en sí, a la mujer persona, a la mujer sujeto de su propia historia; sólo la puso al servicio de la familia, del partido único y del Estado, como pretendía el juramento de la SF: “Juro no tener otro orgullo que el de la Patria y el de la Falange y vivir bajo la Falange con obediencia y alegría, ímpetu y paciencia, gallardía y silencio”.³⁷⁶ En su preocupación por formar a la mujer, el Estado consideró la necesidad de inculcarle un patrón de conducta basado en los principios axiomáticos de la Patria como “unidad de destino”, la religión católica “como moral” y la puericultura “como deber”. Esta misión de la mujer no era para su actividad personalizada, o para su educación o formación individual, sino para reproducir y transmitir todas esas enseñanzas en las siguientes generaciones, siendo útiles para el sistema político en la difusión ideológica.³⁷⁷

A la mujer que se atrevía a traspasar el umbral del hogar y a desafiar las convenciones sociales se le detenía con el exilio interno, la represión, el escarmiento, el autoritarismo y la condena para devolverla a su cauce “natural” y redimirla de su falta; en definitiva, el Estado franquista se sentía plenamente justificado para llevar a cabo un proceso no ya de limpieza ideológica, sino de auténtica higiene social, que librara a la Nueva España de mujeres degeneradas que atentaban contra la comunidad ordenada, la familia y la fe católica.³⁷⁸ En consecuencia, señala Gracia García, la mujer de la primera posguerra mostrará una lenta madurez humana e intelectual, presa por años de los “modelos infantilizadores de educación y anulación personal, entre el catolicismo esterilizador y la orientación servil de las actividades de cocina” y otras labores consideradas propias de lo femenino; serán las universitarias de los años cincuenta las que mostrarán las posibilidades de ser mujer adulta y no un simple apéndice dispuesto y acoplado al amo de casa y hacienda.³⁷⁹ Y serán las escritoras con una visión diferente a la del Estado, como las que abordamos en nuestra investigación, las encargadas de ficcionar la condición falsificada del ser femenino.

³⁷⁵ *Ibíd.*, p. 34.

³⁷⁶ *Ápud* M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 211.

³⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 84-85.

³⁷⁸ *Á.* Egidio León, *op. cit.*, p. 104.

³⁷⁹ *Cf.* J. Gracia García, *op. cit.*, p. 252.

2.5 LITERATURA Y NOVELA BAJO EL PRIMER FRANQUISMO

La guerra civil no sólo enfrentó ideológicamente a dos bandos irreconciliables, sino que fraccionó también a la literatura y a sus practicantes. Por eso, se insiste en discurrir sobre los autores que se quedaron, los de la España interior, y los escritores que se marcharon al extranjero: la España *peregrina*. Ante la diáspora de los letrados afines al bloque perdedor, la nueva literatura nacional estuvo representada por literatos relacionados con Falange: en la narrativa, por Camilo José Cela y Gonzalo Torrente Ballester; en la poesía, por Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y José García Nieto; en el teatro, por Víctor Ruiz Iriarte. La violenta separación de los protagonistas de la literatura tuvo diversas repercusiones entre los autores que permanecieron en su tierra natal. La sensación de ver truncados los nexos literarios fue un malestar general que anidó en los ánimos de la mayoría de los escritores que iniciaban sus carreras en la posguerra. Precisa Corrales Egea que los autores que nacieron a las letras en las dos primeras décadas de posguerra vivieron “en situación de 'orfandad' [...] sin la presencia viva, inmediata, directa de los que normalmente debían haber sido sus antecesores [...]. Lo malo de nuestro caso fue que no hubo ni continuidad ni enfrentamiento [con las generaciones anteriores] sino simplemente vacío [...] debido a la ausencia de los escritores” y al desconocimiento de su producción, situación que se vio reflejada en la crítica que padeció la falta de seriedad, y que también tuvo 'su momento de orfandad' [...] una crítica condicionada, sin suficientes raíces culturales, inmadura y hasta indocumentada.³⁸⁰

Para Ángel María de Lera es un tópico falso hablar de que los autores nacidos a la literatura en los años 1940-1950 carecieran de paternidad, pues de alguna manera conocían la literatura española de antes de 1939 y, por el contrario, no cree que el exilio de escritores haya producido una ruptura en la creación literaria; más bien, atribuye el paréntesis a las consecuencias mismas de la guerra: “división entre vencedores y vencidos, enmudecimientos de los últimos, aislamiento intelectual y supresión de la libertad de expresión. Así, aunque no se hubieran expatriado aquellos escritores, el resultado habría

³⁸⁰ Ápod F. Álvarez Palacios, *op. cit.*, pp. 200-203.

sido idéntico”.³⁸¹ Lo que no se puede negar es la interrupción del diálogo enriquecedor entre unos autores con otros, pues las ficciones de los desterrados serían retiradas de la circulación y los nombres de sus autores condenados al silencio, marginados en revistas y manuales, a veces por el celo de comentaristas y críticos; los jóvenes creadores se vieron faltos de, como dice Armando López Salinas, “la posibilidad de contrastar las obras propias con aquellas que se hacían más allá de nuestras fronteras”.³⁸²

Apenas concluida la guerra, la reanudación de la vida literaria fue impulsada por Falange a través de encuentros de intelectuales y el patrocinio de publicaciones. En enero de 1940, sin la participación de mujeres, se abrió en la Biblioteca Nacional de Madrid la primera tertulia de Musa Musae, integrada por Rafael Sánchez Mazas, Dionisio Ridruejo, José María Alfaro, José María de Cossío, Adriano del Valle, Manuel Machado, Pedro Laín Entralgo y Antonio Tovar, artífices de la revista cultural *Escorial*, surgida a fines de ese mismo año, y que reunió en su torno a autores de diversas generaciones, pero sin abandonar su posición dogmática y falangista. Estos intelectuales del nuevo Estado pretendían “revivir el tono arbitrario y locuaz de la conversación literaria renacentista y ser, tras tres años de violencia, el reencuentro del escritor con su condición de *dilettante* y creador de belleza”, por eso, escribe José-Carlos Mainer, esta tertulia pretendió, junto con las revistas *Jerarquía* o *Vértice*, dictar el espíritu literario del momento: “una absoluta gratuidad, una impecabilidad formal y una vocación contemplativa”.³⁸³ Mientras el régimen enhebraba sus raíces históricas con nostalgias imperiales, los poetas próximos a Falange restablecieron en la primera posguerra una creación sustentada en la versificación clásica con influencias petrarquistas y temáticas religiosas y amorosas del siglo XVI.³⁸⁴

Otras revistas con las que Falange marcó los derroteros culturales de la posguerra (aunque los límites ideológicos en el terreno de las revistas no estuvieron nunca muy delimitados) fueron *Garcilaso*, *La Estafeta Literaria*, *Juventud*, *Fantasía*, *Revista*, *El Español*, *Alcalá* y *La Hora*, siendo éstas dos últimas receptoras de los primeros textos de la literatura del medio siglo. El catolicismo conservador se manifestó a través de *Razón y Fe*

³⁸¹ *Ibíd.*, pp. 215-216.

³⁸² *Ibíd.*, p. 219.

³⁸³ J. C. Mainer, “La reanudación de la vida literaria al final de la Guerra Civil”, *Historia y crítica de la Literatura Española. Época contemporánea: 1939-1980*, Domingo Ynduráin (coord.), Barcelona, Editorial Crítica, 1980, p. 47.

³⁸⁴ J. Gracia García, *La España de Franco...*, *op. cit.*, p. 152.

y *Ecclesia*. En suma, con el patrocinio de numerosas publicaciones y la aparición de otras tertulias, como la del café Gijón, se trató de simular la escisión que había vivido la cultura española con la partida de los creadores ausentes.

El paisaje narrativo vivió sus propias señas de identidad. En la década de 1940 coexistieron y publicaron narradores pertenecientes a diversas promociones: Azorín y Pío Baroja del “98”; Juan Antonio Zunzunegui, Gonzalo Torrente Ballester e Ignacio Agustí, narradores realistas y tradicionales, formados antes del 36, y la nueva promoción, en periodo formativo, encabezada por Camilo José Cela, Luis Romero y Miguel Delibes, entre otros.³⁸⁵ Delibes habla de este primer grupo de intuitivos y autodidactas escritores como de la “inmediata posguerra”, a los que unifica, como un denominador común, la conciencia de la guerra civil. Como surgieron en diversos puntos geográficos de España, no había entre ellos ningún contacto, por lo que no tenían ni el sentimiento ni la conciencia de grupo. Escriben como creen y pueden, y su impericia literaria la compensan con una rica vida basada en experiencias.³⁸⁶ Otros narradores ya formados practican un tipo de novela comprometida ideológicamente con el bando ganador, pues en estas narraciones se insiste en el terror que los rojos infringieron a la gente de bien en la retaguardia republicana y pretenden justificar los motivos de la sublevación militar en contra de la República; otros relatos versan sobre historias de jóvenes que luchan a favor del alzamiento y que exaltan en sus líneas la guerra emprendida y el éxito obtenido; muestras de estas narraciones contadas desde el punto de vista de los vencedores fueron *Retaguardia* de Concha Espina, *Una isla en el mar rojo* de Wenceslao Fernández Florez, *Checas de Madrid* de Tomás Borrás, *Madrid, de corte a checa* de Agustín de Foxá y *Cristo en los infiernos* de Ricardo León. Son relatos que —opina Juan Ignacio Ferreras— muestran un testimonio exaltado y una exposición maniquea de lo político y lo religioso, auténticas manifestaciones literarias del fascismo español, cuya temática muy pronto es abandonada por el resto de los escritores que permanecieron en la Península Ibérica;³⁸⁷ las razones de este abandono hay que encontrarlas en el cansancio, el desengaño y el horror de los lectores, en que “el sentimiento más generalizado en la España de la posguerra es el deseo de olvidar la

³⁸⁵ E. de Nora reconoce en Carmen Laforet (1921) como a “la primera voz novelesca típica de la posguerra” (cf. *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Editorial Gredos, 1973, p. 66).

³⁸⁶ Cf. M. Delibes, *Muerte y resurrección...*, *op. cit.*, pp. 142-145.

³⁸⁷ Cf. J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 23.

angustiosa tragedia del pasado reciente”.³⁸⁸ Fue hasta 1953, con gran éxito de ventas, cuando se publica nuevamente una obra que aborda expresamente el conflicto bélico: *Los cipreses creen en Dios* de José M.^a Gironella, autor relacionado con el franquismo, pero que trató el tema de una manera mesurada.

El apartamiento de España del concierto mundial tuvo también repercusiones en el ámbito cultural; el aislacionismo mental del resto de las corrientes literarias que se practicaban en Europa y Estados Unidos, obligó a que la narrativa nacional se arrimara a su tradición literaria: la picaresca, Pereda, Pardo Bazán, Galdós, Valle Inclán y la figura incuestionable del Pío Baroja de *La lucha por la vida*, que influyó sobre un buen número de novelas del continuado realismo practicado; en el ámbito de la lectura, fueron abundantes las traducciones de una literatura extranjera hábil pero evasiva, salvo los casos de Maugham o Zweig, y otras del realismo decimonónico como Tolstoi, Dickens, Stendhal o Turguenev.³⁸⁹ En resumidas cuentas, como han visto Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández, “un clima asfixiante de sangre y fuego, cerrado enteramente a todo aire vivificador del exterior, pasmó por entonces la vida cultural española”.³⁹⁰

La década de los cuarenta estuvo presidida por un tipo de novela caracterizada por, según Gonzalo Sobejano, *Caminos inciertos*, denominación común para expresar “un existir desorientado e intrascendente. Las acciones en que van concretándose sus personajes no suelen formar pasos enderezados a una meta, sino traspiés, vueltas, equivocaciones, deslices, caídas”.³⁹¹ Esta forma de novelar mantiene vasos comunicantes con su contexto histórico: España estaba resurgiendo de la devastación de la guerra y los caminos de la gente eran de tanteos, de búsquedas inciertas. Como expresa atinadamente Miguel Delibes, “la novela fue otra víctima de la guerra civil y todos los amantes de la literatura, una vez terminada la contienda, trataron reiteradamente de reanimarla”.³⁹² Considera el autor vallisoletano que con *La familia de Pascual Duarte*, de Cela, *Mariona Rebull*, de Agustí y

³⁸⁸ A. Vilanova, *op. cit.*, p. 32.

³⁸⁹ Cf. L. Bonet, “Narrativa: primera posguerra”, *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 304-311.

³⁹⁰ E. Guillermo y J. A. Hernández, *Novelística española de los sesenta*, Valencia, Eliseo Torres & Sons, 1971, p. 10.

³⁹¹ G. Sobejano, “Direcciones de la novela española de postguerra”, *Novelistas españoles de postguerra*, Rodolfo Cardona (ed.), Madrid, Taurus Ediciones, 1976, p. 51.

³⁹² M. Delibes, *Muerte y resurrección...*, *op. cit.*, p. 41.

Nada de Laforet, se marcó el tono general de la novela española contemporánea: el pesimismo.³⁹³

La narrativa halló en el realismo el sustento para su supervivencia. Laureano Bonet traza un panorama general que predominó en las novelas de la década de los cuarenta y de inicios del cincuenta, destacando cinco tematizaciones: en primer término, considera la corriente novelística que tiene como eje el compromiso ideológico falangista: *Leoncio Pancorbo* (1942) de José María Alfaro, *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester, y *La fiel infantería* (1943) de Rafael García Serrano; un segundo tema es el de la novela rural con connotaciones costumbristas y populistas, donde destaca la violencia física y psíquica, una forma de narrar a las que impusieron el marbete de “tremendismo”, siendo Camilo José Cela con *La familia de Pascual Duarte* (1942) y Luis Landínez con *Los hijos de Máximo Judas* (1950) títulos importantes dentro de este gusto rural; una tercera tendencia es la novela exaltadora del papel histórico de la burguesía, practicada más bien desde una perspectiva catalana: Ignacio Agustí y su *Mariona Rebull* y *El viudo Rius*; en la segunda mitad de los cuarenta destaca un cuarto asunto, la novela *iniciática* “mucho más psicologista que ideológica”, una novelística plagada de jóvenes protagonistas y sin concienciación política, como en las obras de Torrente Ballester o de Alfaro, de Laforet en *Nada* (1945) y de Delibes en *La sombra del ciprés es alargada* (1948); como quinto eje temático vislumbra, entrando ya a los años cincuenta, una novela social urbana, experimental y de corte existencialista, reflejo de la apertura de un nuevo período narrativo en España y de un nuevo ambiente estético e ideológico, ejemplificado en la presencia artística y filosófica de Sartre y Camus, así como la moda por la narrativa angloamericana: Faulkner, Hemingway, Joyce y Greene; significativo fue, de igual modo, el impacto literario y cinematográfico del neorrealismo italiano: *Las últimas horas* (1950), de José Suárez Carreño y *La noria* (1952) de Luis Romero.³⁹⁴

Gracias a los cambios de mentalidades que se fueron operando en la década de los cincuenta, el gobierno franquista y su desgastado discurso político comenzó a perder la batalla cultural: “ya no basta el triunfalismo de la Victoria, de la denostación integral de la

³⁹³ M. Delibes, *La censura...*, *op. cit.*, p. 79.

³⁹⁴ Cf. L. Bonet, “Narrativa: primera posguerra”, *op. cit.*, pp. 317-322.

cultura derrotada, ni el descrédito pleno de las mejores cabezas de aquel exilio”.³⁹⁵ A la incipiente apertura a las manifestaciones del exterior, se agregaron los estímulos a la creación. Entre 1945 y 1955 irrumpieron los premios literarios, aparición que contribuyó al incremento de la lectura y al perfeccionamiento del gusto literario de la sociedad.³⁹⁶ Entre los de más renombre estuvieron el Nadal, el Planeta, el Fémima, el Ondas, el Biblioteca Breve, el Gabriel Miró, los Ciudad de Sevilla, de Barcelona y de Palma, los nacionales de literatura, el Rivadeneyra, Sésamo, Leopoldo Alas, Café Gijón, Doncel, Lazarillo, Fastenrath y el Elisenda de Moncada.³⁹⁷

El panorama crítico se ventiló con la aparición de revistas culturales o literarias como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Papeles de Son Armandans*, *Destino*, *Índice*, *Ínsula*, *Laye*, *Ateneo*, *Revista Española* y *Acento Cultural*, publicaciones que se alejaban de las propuestas falangistas de la década anterior. Incluso, la revista humanística *El Ciervo*, de orientación católica, practicó la autocrítica y el aperturismo. A partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta nacen editoriales como Seix Barral y Ariel en Barcelona, Taurus en Madrid, que impulsaron a los autores del interior y cumplieron con la función de renovar la oferta cultural con selectas traducciones del pensamiento y de la literatura universal.³⁹⁸

Otras tendencias apostaron por la libertad y comenzaron a imponerse por encima de las condiciones que atenazaban a España. Empieza a discutirse y a escribirse sobre corrientes de pensamiento hostiles a la esfera oficial: pensamiento progresista católico, pensamiento psiquiátrico existencial y reflexión de corte marxista. Un hecho inusitado fueron Las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, celebradas en mayo de 1955; fue un evento que oxigenó la vida cultural, ya que, con el pretexto de la producción cinematográfica, críticos y directores de cine ventilaron asuntos referentes a la libertad de expresión y artística; estas conversaciones “supusieron la fe de nacimiento de un estado de conciencia generacional que proclamaba la necesidad de una transformación real del país”.³⁹⁹ Otro evento destacado fue el Primer Coloquio Internacional de Novela, realizado en Mallorca en mayo de 1959, que contó con la

³⁹⁵ J. Gracia García, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo*, op. cit., p. 143.

³⁹⁶ F. Cendán Pazos, “XXV años de paz para el libro español”, *El Libro Español* 78, junio 1964, p. 222.

³⁹⁷ *Loc. cit.*

³⁹⁸ J. C. Mainer, “La reanudación de la vida literaria...”, op. cit., p. 11.

³⁹⁹ L. M. Fernández Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 102-103.

presencia de autores extranjeros como Robbe-Grillet, Michel Butor e Italo Calvino. Este acontecimiento fue importante porque se definieron las dos tendencias básicas por las que apostaban los narradores españoles: una primera postura fue la de defender una novela sin contenidos político-sociales, como la de Grillet; la segunda se decantaba por no perder de vista la evolución histórica mediante la práctica de una novela realista y testimonial que transformara a la sociedad, postura que aglutinaba a la mayoría de los jóvenes novelistas españoles, un arte que sirvió de testimonio a la realidad del momento histórico.⁴⁰⁰ Gracias a este evento quedó de manifiesto una vez más la compaginación entre cine y literatura, especialmente entre el cine del *neorrealismo* italiano y la novela publicada en España a mediados de la década de los cincuenta.⁴⁰¹

Lo novedoso fue que los escritores ya no tuvieron que elegir entre escribir panegíricos al régimen, o escribir sobre “la apología de la raza hispánica perenne” o “exaltar como blasón de excelencia la ñoñez y la mediocridad socialmente imperantes”.⁴⁰² Entran en acción los jóvenes de la generación del medio siglo, una generación de “jóvenes asombrados”, pues, a decir de Ana María Matute, la guerra afectó sus vidas infantiles, pero la posguerra fue la que verdaderamente condicionó su vida de noveles escritores.⁴⁰³ En manos de estos novísimos autores, dominados por “la exigencia de socavar la impostura verbal de un régimen a través de la transcripción del entorno”,⁴⁰⁴ la novela cobró un auge especial, sobresaliendo dos tendencias narrativas que esta promoción puso en práctica: la neorrealista y la realista social; ambas usaron en su praxis técnicas objetivistas desprendidas del *nouveau roman* francés, así como la inclinación a narrar sobre las clases más vulnerables de la sociedad del momento histórico, “la fauna invisible de la marginalidad social, las víctimas objetivas de la guerra, o los hombres acosados por la virulencia de la miseria de arrabales y suburbios”,⁴⁰⁵ distinguiéndose la escritura neorrealista por un uso más cuidadoso de la forma y el lenguaje, penetrando en la interioridad de sus personajes con una escritura intimista y, en ocasiones, poética.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁰¹ Respecto a las conexiones entre el cine y la novela se debe recordar la semana de cine neorrealista italiano organizada por el Instituto Italiano de Cultura en el Madrid de 1950 (cf. C. Martín Gaité, *Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela, 1995, pp. 45-77).

⁴⁰² J. M. Guelbenzu, “Juan García Hortelano: *El gran momento de Mary Tribune*”, *Revista de Libros*, n° 134, 2008, p. 36.

⁴⁰³ Ápod P. Corbalán, introducción a *Primera memoria*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1984, p. IV.

⁴⁰⁴ J. Gracia García, *Estado y cultura... op. cit.*, p. 321.

⁴⁰⁵ *Ibidem.*, p. 322.

Un abortado Congreso de Escritores Jóvenes a celebrarse en 1956, fue el punto de partida y concentración de unos escritores inquietos por testimoniar en sus obras las condiciones sociales que prevalecían en la España de su tiempo.⁴⁰⁶ Unos deseos renovadores y unas posturas más críticas de lo político-social se advierten en estos narradores que consideran a la novela un instrumento de combate ante el silencio de la prensa. Por practicar otras técnicas narrativas colindantes con el cine, como la plasticidad, la representación del protagonista colectivo y el distanciamiento del narrador en relación con lo que cuenta, los escritores de la década de los cincuenta, sobre todo los del grupo neorrealista, dieron a la novela un rango más intelectual que sus predecesores,⁴⁰⁷ pero todos unificados por el afán de dar testimonio de una realidad grisácea. La respuesta a la sistemática falsificación de lo que acontecía en el país fue la voluntad de verismo plasmada en la nueva narrativa ejercitada por una nueva y rebelde generación literaria. Con unos principios más morales que políticos,⁴⁰⁸ Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio, principalmente, pintan “una sociedad chata, recelosa, estrecha y asfixiante que, en nada, correspondía con la España victoriosa e imperial, desproblematizada y destraumatizada, a la que aspiraban los vencedores”.⁴⁰⁹

El movimiento neorrealista consiguió incorporar al hombre real con su problemática cotidiana a la narrativa española. Al igual que el neorrealismo cinematográfico italiano de esos mismos años, estos escritores se ocupan de recrear el entorno, una prosa que revela una España sin perspectivas, ahogada por la penuria y poblada de seres desvalidos que son las ruinas humanas de la posguerra: niños huérfanos, ancianos, migrantes desempleados, criadas, pescadores, guardias civiles, gitanos, en fin, gente que vivía en las calles. “No se trataba ya de contar una anécdota —refiere Óscar Barrero Pérez—, sino de relatar sobre realidades existentes, palpables y reconocibles por un lector que no habría de sentirse encerrado en la torre de marfil de la literatura, porque él mismo participaba, con su mirada activa, de la realidad circundante”.⁴¹⁰ Las preocupaciones de los autores neorrealistas

⁴⁰⁶ Cf. Ó. Barrero Pérez, *Historia de la Literatura Española Contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Fundamentos Maior, 1992, p. 127.

⁴⁰⁷ Cf. M. Delibes, *Muerte y resurrección...*, *op. cit.*, pp. 142-149.

⁴⁰⁸ Cf. E. G. de Nora, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁰⁹ F. Álamo Felices, *op. cit.*, p. 95.

⁴¹⁰ Ó. Barrero Pérez, *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Editorial Castalia, 1989, p. 19.

fueron no sólo los temas, sino las maneras de enfocarlos, con un pulido lenguaje, cuidado que no siempre tuvieron los narradores practicantes de la prosa socialrealista, quienes, lo ha apuntado muchas veces la crítica, antepusieron la ética y la inquietud política a la estética.

La novela del realismo socialista se escoró hacia la ausencia de juicios e intrusiones del autor y buscó la invisibilidad del narrador, destrezas que sirvieron para camuflar compromisos políticos y críticas veladas a los valores de la clase media y a la política económica del régimen; también rechazó el experimento narrativo y el psicologismo, porque, escribió Ramón Nieto, “la literatura no es un lujo. Es un arma de combate”.⁴¹¹ La novela socialrealista se sentía con el deber de denunciar las injusticias para modificar las conductas egoístas de la sociedad. Estas ficciones contienen una fuerte intención de denuncia en cuanto invitan al lector a tomar partido y a comprometerse en la transformación ideológica, política y socioeconómica de su propio país,⁴¹² y mediante la técnica objetivista se censura “la estructura social española, puesto que el franquismo surgió para restaurar el *status quo* tradicional”.⁴¹³ La aportación del realismo social a la novela española lo sintetiza Alfonso Grosso en tres fases: “OBSERVACIÓN, REFLEXIÓN y DENUNCIA”,⁴¹⁴ y por el modo de interpretar la realidad, estima Baltasar Porcel, “no hizo más que seguir los cauces tradicionales de la novelística española: realismo, picaresca, costumbrismo...”.⁴¹⁵ Pero uno de los desempeños que cumplió la novela social fue exponer y tratar las situaciones que eran censuradas o no eran abordadas en los medios masivos de comunicación; en este sentido, la ficción practicada principalmente por Antonio Salinas, Alfonso Grosso, Antonio Ferres y Francisco Candel, entre otros, rellenó un hueco, “cumplió —piensa Antoni Serra— por lo tanto, una función básicamente informativa” para los lectores, con más buena voluntad que posibilidades.⁴¹⁶

Repasando las pretensiones de su generación literaria, Caballero Bonald escribió un brillante diagnóstico que vale la pena reproducir:

⁴¹¹ Ápod J. Gracia, *Estado y cultura...*, op. cit., p. 339.

⁴¹² A. Cerrada Carretero, *La novela en el siglo XX*, Madrid, Editorial Playor, 1983, p. 20.

⁴¹³ J. I. Pérez, “Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la postguerra y después”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). III. La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos/Universidad de Puerto Rico, 1996, pp. 284-285.

⁴¹⁴ Ápod F. Álvarez Palacios, op. cit., p. 214.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 228.

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 248-249.

Creo que hay una cosa, por lo menos, segura que nos unía, que era efectivamente dar una versión de la época y del país en que vivíamos distinta a la versión de los estamentos oficiales del régimen, es decir, describir una realidad cada cual a su manera, pero que era urgente que se ofreciera en términos verosímiles y verídicos [...]. Lo que nos unía era, frente a la versión maquillada, falsa, de lo que estaba pasando en el país, ofrecer la verdad.⁴¹⁷

Por tales motivos, esgrime José María Castellet, “al novelista le basta con **mostrar la realidad**, mostrarla tal cual es, en su evolución dialéctica, con sus contradicciones, sin que sea preciso que a través de la anécdota intente **demostrar** sus ideas **sobre dicha realidad**”.⁴¹⁸ La novela social pretendía testimoniar una serie de injusticias sociales y económicas que aquejaban al país, utilizando héroes representativos o personajes-clase de distintos estratos sociales que intervenían profusamente en los diálogos. El espíritu que anima a estos escritores es el inconformismo y el deseo de explicitar la denuncia de las injusticias que detecta, es decir, se entiende la literatura como arma para la transformación de la sociedad⁴¹⁹ al recrear fidedignamente, casi como un reportaje, un documental, la realidad hispana, carente de cualquier tufo religioso. Por eso, para Juan Goytisolo la novela ha cumplido en España una labor testimonial que en otros países europeos ha desempeñado la prensa, de ahí que “el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstituir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios”.⁴²⁰

A la generación de los cincuenta la animó el deseo de transformación y de crítica al régimen; los mejores narradores de la década se apartaron de “exponer como ejemplo de creación artística el matrimonio entre los dos peores recursos de la retórica nacionalista reaccionaria y tradicional: el costumbrismo y la España imperial”.⁴²¹ Bajo el pretexto de una regeneración literaria, los narradores realistas exteriorizaron su inconformidad y protesta políticas. Esta desazón, examina Sanz Villanueva, rigió la estética literaria de los cincuenta.⁴²² Una buena parte de los investigadores considera el “emblemático año 1954” como un punto de cohesión para la generación del medio siglo: en esa fecha coinciden las primeras novelas de algunos miembros de ella; tal fue el caso de Ignacio Aldecoa (*El fulgor*

⁴¹⁷ Ápod L. M. Fernández Fernández, *op. cit.*, p. 121.

⁴¹⁸ Ápod F. Álamo Felices, *op. cit.*, p. 180. Los subrayados son de Castellet.

⁴¹⁹ F. Álvarez Palacios, *op. cit.*, p. 45.

⁴²⁰ J. Goytisolo, *El furgón de cola*, *op. cit.*, p. 60.

⁴²¹ J. M. Guelbenzu, “Juan García Hortelano...”, *op. cit.*, p. 36.

⁴²² S. Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 35.

y la sangre), Jesús Fernández Santos (*Los Bravos*), Juan Goytisolo (*Juegos de manos*) y continúa con su prometedora carrera Ana María Matute (*Pequeño teatro*),⁴²³ aunque algunos críticos no consideran la obra de la catalana dentro del realismo objetivo, crítico o social, sino más bien inclinada a un realismo lírico o subjetivo que suele acercarse al neorrealismo, tendencia proclive a “describir la existencia de los humildes [y que] responde a la convicción de nuestros escritores de que es ahí donde residen filones ricos de humanidad no contaminados por los usos y formas civilizadas” y burguesas.⁴²⁴

Los narradores de la primera posguerra miran en derredor para localizar sus temas y los encuentran en una sociedad, ya urbana, ya rural, amordazada por el autoritarismo, asfixiada y hundida por la incertidumbre del día a día. El epicentro de sus narrativas son personajes en situación avasallada y, casi siempre, envueltos en atmósferas turbias, fagocitados por un clima carcelario impuesto por el régimen. Por ejemplo, en la novela *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, nos ilustra José-Carlos Mainer, aflora “la desorientación y el pragmatismo moral del joven proletariado madrileño”, y en *Los bravos* de Jesús Fernández Santos resalta “la agonía de las poblaciones rurales de alta montaña que habían formado parte de la 'España roja' durante la guerra”.⁴²⁵ María Payeras explica que la generación del 50 “se sintió, en principio, en una especie de orfandad cultural, orfandad que venía impuesta por las dificultades existentes para acceder a los libros, a la información, al saber, a la cultura en general”,⁴²⁶ afirmación que corrobora Josefina R. Aldecoa al testimoniar que cuando

empieza a escribir todo este grupo de *niños de la guerra* (como denomina a los de su generación) de algún modo coinciden en la forma y, sobre todo, en el fondo, en los temas. Tanto poetas como narradores sienten la necesidad de hablar de lo que ven a su alrededor, una España más bien triste, más bien deprimida, destrozada, con unas gentes que no acaban de recuperarse y, además, sometidas a una censura terrible en lo intelectual. Eso fue lo que encontramos en nuestra juventud.⁴²⁷

Esa España deprimida y destrozada que explica Josefina R. Aldecoa encuentra vía de expresión en una parte de la literatura española de este periodo, tanto en la poesía como

⁴²³ Cf. S.Vassileva Kojouharova, “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra”, *Compás de Letras*, nº 4, 1994, p. 40.

⁴²⁴ M. D. Asís Garrote, *Última hora de la novela en España*, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, p. 112.

⁴²⁵ J. C. Mainer, *Tramas, libros, nombres*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2005, pp. 135-136.

⁴²⁶ M. Payeras, *et al.* “El Grupo del 50: tradición y renovación”, *El grupo poético del 50, 50 años después*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000, pp. 73-74.

⁴²⁷ J. R. Aldecoa, “Los niños de la guerra”, *El grupo poético del 50, 50 años después*, *op. cit.*, p. 95.

en la narrativa, concretándose en una “juventud acomplejada de orfandad colectiva”,⁴²⁸ ora real, ora metafórica, en el crecer a la intemperie, una temática que planeó sobre el magín de los creadores que siempre fraguan una interrogación sobre lo existente y lo histórico. Tal vez los estrechos vínculos entre la realidad cruda y la ficción contribuyeron a forjar esta noción del desamparo. Sobre la orfandad simbólica de la expresión poética, precisa Manuel Ramos Ortega que los poetas del 50, al principio de su carrera literaria, vivieron una “situación de absoluta orfandad [...] por el corte brusco que se produjo en la cultura española de estos años como consecuencia de la guerra”.⁴²⁹ Pensamiento que ratifica José-Carlos Mainer cuando escribe que “no es difícil rastrear en la poesía de estos años [la década de los cuarenta] un patético regreso a la infancia, un clamor de piedad que toma la forma de llanto de un niño. Seguramente, transmutaba en literatura una auténtica conciencia de orfandad colectiva”.⁴³⁰ En sus versos, Dámaso Alonso refiere la violencia de la guerra que se cebó en los más indefensos: en el poema “Preparativos de viaje”, contenido en *Hijos de la ira* (1944) escribe sobre la madre ausente, tal vez asesinada o represaliada en la posguerra:

Algunos llaman con débil voz
a sus madres,
las pobres madres, las dulces madres
entre cuyas costillas hace ya muchos años que se
pudren las tablas del ataúd

En “A la Virgen María”, a manera de oración, encabalgua una serie de reproches por el desabrigo en el que se encuentra el yo poético:

Como hoy estaba abandonado de todos,
como la vida
(ese amarillo pus que fluye del hastío,
de la ilusión que lentamente se pudre,
de la horrible sombra cárdena donde nuestra húmeda
orfandad se condensa)

En “Y escribir tu silencio sobre el agua” (1951), Luis Rosales aborda la ausencia de la madre a la que invoca el yo poético como en una necesidad de encuentro:

⁴²⁸ I. Soldevilla Durante, *op. cit.*, p. 202.

⁴²⁹ M. Ramos Ortega, “El Grupo del 50: tradición y renovación”, *El grupo poético del 50, 50 años después*, *op. cit.*, p. 76.

⁴³⁰ J. C. Mainer, “Por ejemplo, 1944. Un año de literatura”, *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, p. 95.

No sé, siempre es así, tu voz me llega
como el aire de Marzo en un espejo,
como el paso que mueve una cortina
detrás de la mirada; ya me siento
oscuro y casi andado; no sé cómo
voy a llegar, buscándote, hasta el centro
de nuestro corazón, y allí decirte,
madre, que yo he de hacer en tanto viva,
que no te quedes huérfana de hijo,
que no te quedes sola allá en tu cielo,
que no te falte yo como me faltas.

Por su parte, en *Historia del corazón* (1954) Vicente Aleixandre dedica un apartado a “La mirada infantil”, y en poemas como “Clase” o en “El más pequeño”, se ocupa también del desvalimiento propio de la edad primera.

Sirvan estas citas poéticas para demostrar que la orfandad es un tema que echa raíces en la literatura española de la primera posguerra, es una realidad latente e inocultable. Son los huérfanos de la guerra: hijos de caídos en combate, de fusilados, desaparecidos, exiliados y encarcelados. Las cifras de huérfanos son elocuentes. Ángeles Egido León señala que en 1943 había cerca de 11000 niños huérfanos recogidos en establecimientos públicos y en escuelas religiosas, y entre 1944 y 1954 el Patronato de San Pablo gestionó el ingreso de 30000 niños y niñas que fueron tutelados por el Estado.⁴³¹

En la narrativa, la orfandad también encontró caldo de cultivo, por ejemplo, en las narraciones de Miguel Delibes, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa y Juan Goytisolo, temática que también se deslizó entre algunas narradoras de las décadas de los cuarenta y cincuenta que derivaron sus ficciones en *Bildungsromane*. En conjunto, la propuesta narrativa de nuestras autoras de la primera posguerra cristaliza en tramas que gravitan en torno a personajes femeninos que por su edad (infancia, adolescencia y juventud) se mueven en las arenas movedizas de la zozobra, sin modelos que seguir, inundados por la sensación del desarraigo y la desprotección, protagonistas perdedoras en pos de la madurez.

2.6 PRESENCIA DE AUTORAS EN LA NARRATIVA DE LA INMEDIATA POSGUERRA: LA ESCRITURA DE *BILDUNGSROMANE*

⁴³¹ Á. Egido León, *El perdón de Franco... op. cit.*, p. 187.

En las décadas de los cuarenta y cincuenta se hizo presente un grupo de narradoras en el panorama de la ficción española, situación destacada por Baquero Goyanes: “En ninguna época ha habido tantas en nuestra literatura, y rara vez sus obras han alcanzado la alta calidad” como en los años de la posguerra;⁴³² en esta apreciación coincide Galdona Pérez cuando precisa que “con el hallazgo de su voz, su voluntad y su valía, se consiguió por primera vez que la presencia femenina en nuestras letras dejara de ser, de una vez, meramente anecdótica”.⁴³³ Las estadísticas corroboran lo señalado: en el lapso de 1940 a 1965, según datos de Raquel Conde Peñaloza, setenta y ocho mujeres publican un total de 207 novelas escritas en castellano, tanto en el interior de España como en el extranjero.⁴³⁴ Las narradoras “conectaban [...] con las tendencias que van del existencialismo al neorrealismo y, con posterioridad, fueron incorporando las nuevas técnicas en una línea personal y coherente. Pero cada una de ellas podría significar las [...] vicisitudes del complejo novelístico de esta segunda mitad del XX”.⁴³⁵ La irrupción de estas prosistas supuso una nueva visión para la condición femenina y una crítica sagaz a la sociedad en que se vivía.⁴³⁶

Carmen Domingo refiere que en la península hubo dos tipos de narradoras: “las que miran a otro lado cuando escriben y ven la realidad como algo ajeno, y las que deciden participar de la sociedad en la que les ha tocado vivir e implicarse en la lucha por el cambio desde sus cuadernos”.⁴³⁷ A esta última clase pertenecen nuestras fabuladoras mediante la escritura de novelas de aprendizaje con protagonista femenino, ficciones en las que su lectura atenta permite descubrir referencias oblicuas a la represión física y psicológica aplicada por el nuevo Estado contra los enemigos del Alzamiento, alusiones veladas al autoritarismo y a la mordaza utilizada por la dictadura para combatir la expresión libre de ideas divergentes al régimen, representaciones del trato de ser inferior que se le dispensaba a la mujer, los modos de humillarla y someterla, de silenciarla y anestesiarla para impedir cualquier acto de rebelión y conseguir su invisibilidad; en fin, una escritura que devela

⁴³² M. Baquero Goyanes, “La novela española de 1939 a 1953”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 67, julio 1955, p. 94.

⁴³³ R. I. Galdona Pérez, *op.cit.*, p. 101.

⁴³⁴ Cf. R. Conde Peñaloza, *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española (1940-1965)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004, p. 17.

⁴³⁵ A. Rallo Gruss, “El exorcismo de la palabra. (Reflexiones sobre algunas novelistas de posguerra)”, *Litoral. Revista de la poesía y el pensamiento*, Lorenzo Saval y J. García Gallego (edic.), n° 169-170, 1986, p. 269.

⁴³⁶ Cf. C. Domingo, *op. cit.*, p. 213.

⁴³⁷ *Ibidem*, pp. 215-216.

cómo la guerra y la primera posguerra transformaron y condicionaron las vidas de las heroínas y, por extensión, de las autoras empíricas que contribuyeron, a partir de los años cuarenta, a forjar una literatura que planteaba otros ejes temáticos y otras focalizaciones.

En *Estética de la creación verbal* Bajtin, a propósito de Goethe, sugiere que toda novela debe mostrar una “imagen totalizadora del mundo y de la vida, [que] debe reflejar *todo* el mundo y *toda* la vida”, y en esta capacidad de sustitución radica su esencia artística; pues bien, en las novelas de las que nos ocupamos, los acontecimientos representados, de una u otra manera, cumplen con *sustituir* la “*totalidad de una época* [...] la vida de una época”⁴³⁸ y dan cuenta de una ominosa y represiva temporalidad histórica que tuvo espacio en la España de los cuarenta y cincuenta. Este realismo aludido, sesgado las más de las veces, se materializa en las historias de las jóvenes protagonistas de los *Bildungsromane* escritos por Eulalia Galvarriato (1905-1997), Dolores Medio (1911-1996), Elena Quiroga (1919-1995), Carmen Laforet (1921-2004), Carmen Martín Gaité (1925-2000), Ana María Matute (1926) y Carmen Barberá (1927); son autoras que, aunque pertenecientes a distintas generaciones literarias, demuestran en sus narraciones inquietudes similares sobre la condición femenina, antes, durante y después de la guerra, y lo hacen a propósito de unas neófitas y desorientadas huérfanas que tantean en busca de sus señas de identidad, en busca de la formación y del aprendizaje ante un futuro de nebulosas esperanzas, de *razón entre las sombras*, como titulara María Zambrano a una de sus obras. Las autoras que escriben *Bildungsromane* en la primera posguerra española han sido ubicadas por los historiadores de la literatura en tres distintas promociones, según sus años de nacimiento y afinidades estilísticas. Eulalia Galvarriato perteneció a la promoción de los escritores que surgieron antes del conflicto bélico, y se la relaciona con la llamada generación del 27. A la primera generación española de posguerra pertenecen Carmen Laforet, Dolores Medio y Elena Quiroga, y a la hornada de los años 50 o generación del medio siglo se adscriben Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Carmen Barberá. Pese a pertenecer a promociones diversas, seis novelas de formación escritas por nuestras autoras, a excepción de *Tristura* (1960) de Quiroga, fueron las primeras obras que publicaron dentro del panorama de sus carreras literarias. *Nada* de Laforet se edita en 1945, cuando su autora tiene veinticuatro años; *Cinco sombras* de Galvarriato se imprime en 1947, a los cuarenta y tres años de edad

⁴³⁸ M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, op. cit., p. 235.

de su autora; Matute publica *Los Abel* en 1948, a los veintidós años; *Nosotros, los Rivero de Medio* ve la luz en 1953, cuando cuenta con treinta y nueve años; *Adolescente* de Barberá tiene su primera edición en 1957, a los treinta años de la escritora, y Martín Gaité publica *Entre visillos* a los treinta y tres años, en 1958. Las otras novelas que integran nuestro corpus son *La isla y los demonios* (1952) de Laforet, *Luciérnagas* (*En esta tierra*, 1955; 1993) y *Primera memoria* (1960) de Matute.

En estas diez obras seleccionadas destacan protagonistas que rompen con los modelos de la novela rosa de posguerra, pues se trata de personajes en los que, mediante sus discursos y sus actuaciones, subsiste una clara voluntad de no acatar la ideología oficial, de rebasar los moldes de la vida común y tradicional dictados para las mujeres de la época. Cuando las heroínas son portadoras de palabra, a través de una mirada atenta y perspicaz, dan cuenta de lo que sucede en sus respectivas familias, de lo que late a su alrededor, de las experiencias que las forma y las transforma en esas primerizas visiones del mundo. El personaje femenino del *Bildungsroman* se preocupa, lo subraya Carmen Martín Gaité, por “mantener a salvo su inteligencia y aprender a aguzar sutilmente la mirada”, dos cualidades que rotulan su paso de la adolescencia a la madurez.⁴³⁹ Las iniciadas han aprendido de lo que han visto, de lo que vivieron en su momento histórico y lo han interiorizado en sus conciencias y en sus voluntades para narrar lo acontecido. El papel que desempeñan como espectadoras e intérpretes del acaecer humano, les proporciona el material que vuelcan en sus diarios y en sus narraciones confesionales.

Cada una de estas chicas “raras” es el arquetipo de un nuevo tipo de heroína que va a surgir en abierto desencuentro con las protagonistas de la novela rosa del franquismo,⁴⁴⁰ y representa la escisión de ideas dentro del microcosmos de la familia, el enfrentamiento entre las viejas y las nuevas generaciones de posguerra, pues el tema de la rebelión juvenil centrado en torno “a la profunda crisis espiritual e ideológica provocada por la guerra civil, enmarcado en un ambiente familiar y social esencialmente acomodado y burgués [...] ha sido, en efecto, desde *Nada* [...] a *Primera memoria* [...] una de las principales fuentes de

⁴³⁹ Cf. C. Martín Gaité, *Desde la ventana...*, op. cit., p. 94.

⁴⁴⁰Alguna autora de este tipo de novelas evolucionó en su producción literaria de los años cuarenta, presentando modelos de heroínas que no veían al matrimonio como una fuente de felicidad, sino todo lo contrario. Fue el caso de Carmen de Icaza.

inspiración de nuestra ficción novelesca”.⁴⁴¹ La chica “rara” del *Bildungsroman* no es la típica muchacha que pretende como único objetivo conocer al príncipe azul, casarse y reproducirse, ni busca la sombra protectora del varón para realizarse en la vida, tal como intenta educarlas el nacionalcatolicismo; es una heroína poco convencional que escapa a la imagen esencialista de las mujeres que han fabricado las mentes retrógradas para encorsetarlas, y representa una toma de conciencia de cierto sector de la juventud española que se desmarca de los modelos de mujer y dama dictados por las beatíficas Pilar Primo de Rivera y Carmen Polo. Además, en ninguna de estas novelas de aprendizaje existe la resolución feliz, como en las novelas del corazón: la muerte, el asesinato, la traición, el desamor, la orfandad, tanto real como metafórica, la incomunicación, la soledad y el desamparo, la represión, la separación y la guerra, en suma, los destinos inciertos, son circunstancias que planean sobre las experiencias dolorosas de las heroínas de novelas de iniciación. Ya lo indicaba Martín Gaité cuando destaca que *Nada* y *Los Abel*, agregamos *Cinco sombras*, así como otras novelas escritas por mujeres publicadas en la década de 1950, son la mejor aportación literaria a la narrativa española de posguerra. El comentario de la autora salmantina se justifica porque estas novelistas se distancian de un estilo insulso de narrar, cuidan el lenguaje y plantean ficciones del desencanto, de la frustración, a diferencia de la literatura rosa que, cual espejo de la retórica oficialista, construye mundos felices y artificiales:

Pero el lector estaba tranquilo desde que abría el libro hasta que lo cerraba, seguro de que ningún principio esencial de la femineidad iba a ser puesto en cuestión y de que el amor correspondido premiaría al final cualquier claroscuro de la trama, haciendo desembocar la vida azarosa y presuntamente rebelde de aquellas heroínas en el oasis de un hogar sin nubes.⁴⁴²

Por eso, continuamos con Martín Gaité, “la puesta en cuestión de las historias de final feliz [es] otra de las características comunes a muchas novelas escritas por mujeres a partir de 1944, que proponen una relación nueva, dolorosa y dinámica de la mujer con el medio en que se desarrolla su formación como individuo”.⁴⁴³ Otra de las aportaciones de estas novelas de aprendizaje es lo referente al espacio, pues resquebrajan el modelo tradicional en el que las protagonistas se desempeñan en el ámbito doméstico y los varones

⁴⁴¹ A. Vilanova, *op. cit.*, pp. 272-273.

⁴⁴² C. Martín Gaité, *Desde la ventana...*, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴³ *Ibíd.*, p. 108.

en el público. La quiebra ocurre desde *Nada y Los Abel*: las protagonistas deciden salir de sus casas, se desplazan geográficamente y se muestran más independientes de las influencias familiares. Sus aprendizajes derivan de las vivencias de la calle y están volcadas en espacios ajenos a sus lugares de nacimiento. Valba y Andrea huyen del hogar, porque representa para ellas la *anticasa onírica*,⁴⁴⁴ es decir, el espacio de sus más amargos recuerdos. La consecuencia de la huida es el viaje que proporciona elementos para interpretar y comprender el mundo.⁴⁴⁵ Finales con desplazamientos de las heroínas se despliegan en *La isla y los demonios* y en *Nosotros, los Rivero*. Atisbos de que esto ocurrirá se presiente en el caso de *Entre visillos*.

La vocación literaria de nuestras autoras de la primera posguerra se impone ante las fútiles deformaciones de la realidad que sublima la novela sentimental. La influencia de la dolorosa posguerra agitó la conciencia de las creadoras que, a su vez, sacuden la personalidad de sus personajes; en un desdoblamiento actancial, autor-persona y personaje se ven obligados a ensimismarse y hacer de sus experiencias un acto de escritura o un acto de rebelión. Aunque con más óbices sociales que sus equivalentes masculinos, las iniciadas reflexionan con la misma madurez ante la vida y, piensan también, desde la humana condición; por ello, la preocupación de las protagonistas, al igual que sus propias creadoras, se finca en temáticas como la temporalidad, la finitud, la búsqueda del amor y de la autenticidad femenina, experiencias que apuntan hacia un *llegar a ser*. Pensamos así que tanto persona como ser creado se ven reflejados en “ese ser que despierta en la inocencia en medio de la historia”⁴⁴⁶ y que, mediante diversos recursos y estratagemas a su alcance, interpreta y se enfrenta a su asfixiante medio.

Para profundizar en el estudio de nuestras diez novelas de posguerra, nos parece necesario atender a la investigación que sobre la novela inglesa del XIX realizó Elaine Showalter; la crítica configura tres etapas históricas, según los modos de narrar que han mostrado las mujeres: escritura *femenina*, *feminista* y *de mujer*.⁴⁴⁷ La primera de ellas

⁴⁴⁴ Bachelard explica en *La poética del espacio* que la casa onírica representa un espacio privilegiado: el de los recuerdos hermosos.

⁴⁴⁵ “El viaje expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas, más aún que de desplazamiento local. Según Jung, es testimonio de una insatisfacción, que impele a la búsqueda y al descubrimiento de nuevos horizontes” (J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, p. 1067).

⁴⁴⁶ M. Zambrano, *Senderos*, op. cit., p. 25.

⁴⁴⁷ Cf. E. Showalter, *The New Feminist Criticism*, New York, Phanteon Books, 1985, p. 248.

corresponde a las obras en las que se reproducen o imitan los patrones de conducta incuestionables, la tradición a la que la mujer tiene que adaptarse y someterse; la fase feminista pretende alzar la voz contra el sistema patriarcal y, para socavarlo, recurre a estrategias narrativas como la ironía y la parodia: en la novela se polemiza y se declara la mujer en rebeldía; en la tercera visión, se apuesta por el encuentro de la experiencia de la mujer, la busca de una voz propia que se erija en un arte autónomo, en un auto-descubrimiento. Estas divisiones no son compartimentos estancos, por lo que a veces coexisten las tres fases en un mismo periodo literario. Desde nuestra apreciación, la novela que se apega a la primera y segunda categorías de Showalter es *Cinco sombras*: en su trama, las cinco hermanas viven bajo la autoridad patriarcal, sin atreverse a desafiarla, y cuando esto ocurre el personaje femenino encuentra la destrucción o la confinación como escarmiento; sólo en la intimidad de la escritura del diario se atreve Rosario a cuestionar el orden impuesto en la casa paterna, configurándose así, desde una lectura de género, cierto tipo de rebeldía, un exilio interior que formula una denuncia del sistema patriarcal que han padecido las mujeres a lo largo de la historia; en *Nada*, *Los Abel*, *La isla y los demonios*, *Luciérnagas*, *Primera memoria*, *Nosotros*, *los Rivero*, *Entre visillos*, *Adolescente* y *Tristura*, coexisten la escritura feminista con la de mujer: las protagonistas se rebelan contra los comportamientos sociales que atentan contra la dignidad femenina, se burlan de ellos y, en ocasiones, ironizan los autoritarismos familiares; la nota distintiva de sus protagonistas es que buscan edificar una identidad propia de mujer, ajena a los paradigmas femeninos que les repelen en su trato cotidiano.

Las actitudes provocadoras frente a lo establecido, las palabras y los pensamientos que reflejan descontento y protesta frente a lo convencional, el sentirse ajenas a los cánones de conducta que les han enseñado, son parte esencial de la personalidad de las iniciadas de las novelas de Carmen Laforet, Carmen Barberá, Ana María Matute, Eulalia Galvarriato, Elena Quiroga, Carmen Martín Gaité y Dolores Medio. Estas chicas “raras” son personajes jóvenes e inexpertos capaces de encarar, desde sus posibilidades de vida, a un discurso político-social uniforme y esclerótico, católico y represor, como fue el sostenido por todos los frentes del franquismo; de igual forma, narradores del medio siglo con los que las autoras coexistieron, como Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos e Ignacio Aldecoa, emplearon en sus relatos jergas y registros de distintas hablas

para sus personajes, así como técnicas y visiones narrativas objetivistas influenciadas por el neorrealismo italiano, recursos estilísticos que se estrellaron contra la retórica vacía de la dictadura. Fernández Fernández puntualiza que “encuadrar la realidad a través de la mirada de los personajes [proponiendo] un lector capaz de encontrar una realidad más profunda que la visible externamente” fue una de las mejores aportaciones de los autores objetivistas para narrar una realidad más humana y dinámica sobre las cosas y la gente del pueblo.⁴⁴⁸ Por ejemplo, la representación de la ideología femenina sustentada en el inconsciente colectivo peninsular bajo el primer franquismo, se vislumbra en la novela *En la hoguera* (1957) de Jesús Fernández Santos; el pensar femenino oscila entre la cosificación y la culpabilidad, pues las mujeres de un pueblo castellano interiorizan un sentimiento de incumplimiento con la devoción y la decencia por haber tenido deslices amorosos: Inés, la chica embarazada, asume que ella es la culpable de la tristeza que embarga a su padre y teme que por casquivana la eche de casa: “Yo tengo la culpa de todo... Sí, sí. Tengo la culpa”. El mismo reproche opera en la conciencia de doña Constanza, la viuda rica que asume que, por gozar sexualmente con un hombre, ha recibido castigo divino al ofender a Dios: “... piensa que está condenada a abrasarse en la llama de su pasión, en el fuego de su propia carne”.⁴⁴⁹

Las novelas de formación de las autoras españolas de la primera posguerra recibieron premios y reconocimientos, así como el favor del público lector y, desde la experiencia estética de la recepción, han sido examinadas con enfoques teóricos y puntos de vista diversos que ofrecen una pluralidad de acercamientos para valorar su expresión artística. Algunas de las perspectivas coinciden con nuestros análisis, por lo que no dudamos en acudir a ellas para afianzar la interpretación que proponemos de las obras. La novela que inaugura una trayectoria dentro del varonil mundillo literario fue *Nada* de Carmen Laforet, obra galardonada que significó un estímulo para otras mujeres que se adentraban por los caminos literarios; por su número de ediciones y de público, el éxito de *Nada* culmina en 1948 con el premio Fastenrath de la RAE. Según Azorín, se trata de “una novela magistral, nueva, con observación minuciosa y fiel, con entresijos psicológicos que hacen pensar y sentir [...] que pone un hito en nuestra novelística”.⁴⁵⁰ A menudo, las

⁴⁴⁸ L. M. Fernández Fernández, *op. cit.*, p. 274.

⁴⁴⁹ J. Fernández Santos, *En la hoguera*, Madrid, Seix Barral, 1996, pp. 119-121.

⁴⁵⁰ Ápod G. Illanes Adaro, *La novelística de Carmen Laforet*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, p. 9.

interpretaciones sobre la obra giran en torno a un tiempo referencial histórico: la España después de la guerra civil. Teresa Rosenvinge y Benjamín Prado destacan su realismo oblicuo, pues matizan que la posguerra dejó en Laforet una impronta difícil de olvidar “que vuelca en *Nada* [pues] supo reflejar todo ese horror sin nombrarlo”.⁴⁵¹ Jenny Fraai, como los ensayistas anteriores, considera a *Nada* ligada al contexto histórico, pero con la singularidad de ver en su contenido rasgos de la novela gótica: la coexistencia de la denuncia social y política se narrativiza mediante lugares tenebrosos, sombras y seres sobrenaturales escondidos “bajo la superficie de aquella superreglamentada sociedad de la alta posguerra española. *Nada* nos enseña los lados oscuros, como la pobreza, la mentira, la hipocresía, que en la España de entonces, por razones políticas, siempre habían de ser escamoteados”.⁴⁵² Para Ángel Basanta es la primera novela que muestra la problemática del país originada por la miseria de la inmediata posguerra,⁴⁵³ y, en esa misma tesitura, Francisco López Estrada la significó como una novela representativa de lo que padeció una generación, pues “con su título *nihilista* [es] una excelente confesión de una intimidad atormentada por el hecho bélico que tropezó con la adolescencia de tantos españoles”.⁴⁵⁴ Miguel Delibes destaca en *Nada* el odio entre hermanos y los defectos de la familia española, símbolo de “las mentalidades atrincheradas en 'su verdad', reacias a todo intento de conciliación”.⁴⁵⁵ Por su modo poco convencional de abordar el tema del despertar al mundo de la adolescente y su forma de relacionarse con su entorno,⁴⁵⁶ el relato de Laforet puede considerarse como el inicio de la anti-novela rosa, pero también contiene anticipos de la novela testimonial que llegará en la década siguiente, aunque el testimonio que ofrece *Nada* es indirecto, siempre mediatizado por el yo de su heroína; acaso *Nada* es, como asienta Delibes, “la primera narración española donde apunta la novela de grupo, de

⁴⁵¹ T. Rosenvinge y Benjamín Prado, *Carmen Laforet*, op. cit., p. 37.

⁴⁵² J. Fraai, *Rebeldías camufladas...* op. cit., p. 80.

⁴⁵³ Á. Basanta, *Literatura de la posguerra: La narrativa*, Madrid, Editorial Cincel Kapelusz, 1992, p. 18.

⁴⁵⁴ F. López Estrada, “*Cinco sombras*”, *Ínsula*, núm. 21, 15 de septiembre de 1947, p. 3.

⁴⁵⁵ M. Delibes, *La censura...*, op. cit., p. 90.

⁴⁵⁶ C. Ferrero, “La rebeldía femenina: análisis comparativo entre Carmen Laforet y Beatriz Guido”, *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), Madrid, Visor Libros, p. 541.

protagonista colectivo, en el sentido que ésta va a tener unos años después, particularmente en la década de los 50”.⁴⁵⁷

Los estudios con visión de género contemplan a *Nada* dentro de las novelas de aprendizaje: la heroína busca adquirir, a lo largo de sus experiencias, un cierto conocimiento del existir: “esa experiencia, *ese* mundo en *esa* casa, marca su despertar a la madurez”.⁴⁵⁸ Andrea vaga entre la realidad familiar y la de afuera (la universidad y la calle) para aprender a conocer a los seres humanos, los sentimientos que los rigen y, al tiempo, explorar dentro de su propia intimidad. En suma, lo que con certeza expone David Foster, el conocimiento de las emociones de los demás, en general, devuelve a la protagonista a sí misma, a su yo particular.⁴⁵⁹

Cinco sombras alrededor de un costurero fue novela finalista en el Premio Nadal de 1946, y publicada un año después, con el recortado título de *Cinco sombras*. Por el contexto histórico en el que fue concebida, ha sido estimada como una novela de hechura literaria especial, cuya temática escapó a la influencia de las tendencias narrativas de moda: el tremendismo celiano, los relatos con alusiones a la guerra civil o las situaciones de crudeza y violencia seudo testimoniales. Estelle Irizarry cree que la confección esteticista de la novela de Galvarriato se apega más a la prosa de Azorín o de Miró, y la valora ajena a las direcciones novelísticas de la primera década de posguerra.⁴⁶⁰ En un sentido similar, Concha Alborg aclara que esta novela no tuvo buena acogida en su época, porque su estilo no encajaba dentro del panorama de las novelas tremendistas que se solían editar.⁴⁶¹ En efecto, la narración de Galvarriato ha sido leída como una novela romántica, idílica y lírica, pues las protagonistas femeninas fusionan sus sentimientos dentro de una atmósfera bucólica.⁴⁶² Es una novela “de gran acento lírico y de notables cualidades estéticas, que no alcanzó, lamentablemente, el puesto que se merece”,⁴⁶³ y que recibió una notable influencia

⁴⁵⁷ M. Delibes, *La censura...*, op. cit., p. 85. La novela testimonial comenzaría a producirse a partir de *La Colmena* (1951), de Camilo José Cela, relato que a través del objetivismo narrativo ofrece una panorámica de la vida madrileña en los inmediatos años de la posguerra.

⁴⁵⁸ C. Ferrero, op. cit., p. 547.

⁴⁵⁹ Cf. D. Foster, “*Nada*”, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Época Contemporánea...* op. cit., p. 387.

⁴⁶⁰ Cf. E. Irizarry, “*Cinco sombras*, de Eulalia Galvarriato: una novela singular de la posguerra”, *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Janet Pérez (ed.), Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, p. 49.

⁴⁶¹ Cf. C. Alborg, op. cit., p. 33.

⁴⁶² Cf. F. C. Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura. Tom. II. Escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 422.

⁴⁶³ M. D. Asís Garrote, *Última hora...*, op. cit., p. 150.

proustiana, como señala Mariano Baquero Goyanes al hacer hincapié en “la nostalgia y la evocación del tiempo ido”.⁴⁶⁴ Ahora bien, con mayor insistencia, *Cinco sombras* ha sido estudiada, de acuerdo a la categorización de Showalter, bajo la óptica de una lectura feminista y sociocultural. Por ejemplo, María Mayans Natal considera que la organización familiar planteada en el relato “se acomoda al viejo concepto que se apoya en el principio de la cosificación y el derecho a la propiedad de los hijos, [mostrando] la anulación individual que ocurre en ella [la familia] y la visión negativa de la vida que el padre imprime en las hijas”.⁴⁶⁵ Para Jenny Fraai, la novela de Galvarriato tiene el tono de una femenina inculpação dirigida a la asfixiante dominación del poder patriarcal;⁴⁶⁶ en el mismo sentido, Concha Alborg estima que la pasividad de los personajes es como una manifestación de exilio interior: las mujeres están de por sí marginadas en una sociedad tradicional regida por los valores del patriarcado,⁴⁶⁷ aunque esta ensayista acepta también un enfoque político, pues el padre autoritario de las protagonistas representa a un régimen despótico y autocrático, como el instaurado en la España de posguerra.⁴⁶⁸

Entre las novelas que nos ocupan, *Cinco sombras* es la que menos se atiene a los cánones del *Bildungsroman*. Esto obedece a dos consideraciones: la primera es que el relato no se centra en un solo personaje principal, sino en un protagonismo colectivo, cinco hermanas recordadas por un sujeto de la enunciación en primera persona. Sin embargo, en la estructura polifónica de la obra de Galvarriato, las señas de identidad de la novela de formación aparecen a través del diario de la joven Rosario, escritura en la que describe sus impresiones domésticas y los primeros atisbos del sentir amoroso. El otro motivo que rige nuestra consideración, es la ausencia física de Rosario en el presente narrativo: muere a los veinte años, elemento anecdótico que no ocurre en ninguna de las otras novelas aquí analizadas. La redacción de ese diario en el que se vierten confesiones de un “aprender del padecer”, nos ha llevado a considerar a la única novela publicada por Galvarriato como una forma especial de *Bildungsroman*.

Con *Los Abel*, Ana María Matute obtuvo en 1947 mención especial en el Premio Nadal. Las coordenadas históricas-simbólicas rigen el contenido de esta obra, como lo

⁴⁶⁴ M. Baquero Goyanes, “La novela española de 1939 a 1953”, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁶⁵ M. J. Mayans Natal, *Narrativa española feminista de posguerra*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991, p. 35.

⁴⁶⁶ J. Fraai, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁶⁷ Cf. C. Alborg, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 36.

explica Alicia Redondo Goicoechea al destacar que el conflicto fratricida constituye uno de los motivos literarios para narrar una visión del mundo que “recuerda [...] la vivencia maniquea de la guerra que impregnó la literatura de toda su generación e, incluso, de toda la narrativa de los años cincuenta”.⁴⁶⁹ Pero *Los Abel* ha sido leída también como una novela de protesta femenina frente a ciertas estructuras vigentes de la sociedad represora, como un *Bildungsroman*, “una novela de resistencia [...] de rebeldía contra el difícil destino de la mujer [...]. A través del motivo de la búsqueda, la heroína pasa por experiencias de la vida, experiencias en que la realidad de la vida choca contra los sueños de ella, por más vagos que sean”.⁴⁷⁰ En el mundo narrativizado de Matute, la iniciada no abandona nunca la sensación de vivir en un mundo hostil y brutal, colmado de dolor y alejado de todo ensueño.⁴⁷¹

Siete años después de publicar *Nada*, Laforet da a conocer su segunda novela: *La isla y los demonios*. Por la edad de su protagonista, un sector de la crítica la consideró como una primera parte de *Nada*. Estimamos a *La isla y los demonios* un *Bildungsroman* con protagonismo femenino en virtud de que la acción se centra en los diversos aprendizajes de Marta, una estudiante de bachillerato que brega en contra de los prejuicios familiares; como en *Nada*, “estamos ante la lucha de una adolescente por abrirse paso en la vida, por forjarse un lugar en el mundo de los adultos, por no limitarse a recibir la existencia que se le destina, sino elegirla por sí misma”,⁴⁷² de ahí que en todo momento encuentre circunstancias adversas a sus planes, pero que, contradictoriamente, aúpan aún más sus ansias por partir de Canarias hacia la península para buscar su camino, como enuncia su apellido.

Nosotros, los Rivero fue galardonada con el Premio Nadal en 1952. En esta novela de formación, Dolores Medio encauza, bajo el fluir somnoliento de la vida provinciana de Oviedo, “el despertar de un alma juvenil, quimérica, imaginativa y soñadora, que asiste, emocionada y atónita, a sus primeras experiencias de mujer con un sentimiento creciente de

⁴⁶⁹ A. Redondo Goicoechea, *Ana María Matute, op. cit.*, p. 20.

⁴⁷⁰ J. Fraai, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁷¹ M. del P. Palomo, “El Paraíso perdido. La narrativa de Ana María Matute es un acercarse a los seres indefensos golpeados por una incomprensiva realidad”, *Panorama de Libros. Mercurio*, n° 100, abril 2008, p. 8.

⁴⁷² L. Quintana Tejera, *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997, p. 85.

vida inútil y de ilusión defraudada”.⁴⁷³ Lo más destacable y original de la narración es, en opinión de Antonio Vilanova, “la evolución psicológica de la protagonista en el tránsito decisivo de la niñez a la adolescencia, que contrasta con el fondo de decadencia, de impotencia y de ruina de su existencia familiar”,⁴⁷⁴ en medio de la ciudad también devastada por los enfrentamientos ideológicos, situación que termina de convencer a su heroína para desertar de su espacio natal, de sus raíces, y partir hacia la capital en pos de otros vislumbres y ambiciones.

En 1949, Ana María Matute se presentó con *Luciérnagas* al Premio Nadal; quedó semifinalista y, como ya hemos anticipado, se publicó una versión de esta obra seis años después, con el rótulo de *En esta tierra*, título del que su autora no guarda un buen recuerdo; confiesa en el libro de entrevistas de Gazarian-Gautier: “Para mí, *En esta tierra* siempre fue el título maldito de un libro que tuve que publicar por necesidad”.⁴⁷⁵ La novela fue censurada porque, a decir de Matute, “destruía los valores sociales [...] destruía a la familia [...] destruía la religión” pero para su autora “era el grito de libertad de una muchacha contra un mundo que le parecía falso, hipócrita, explotador y mentiroso”.⁴⁷⁶ En esta novela de aprendizaje, la heroína se erige en representante de esa generación de estupefactos jóvenes que presenciaron la guerra, y les arrancaron de cuajo toda esperanza e inocencia. Como testimonia la propia autora catalana, de golpe y cruelmente se le mostró a su generación aquel mundo del que no les habían hablado los adultos, “que se nos escamoteaba, que se nos relegaba y ocultaba”,⁴⁷⁷ por eso, Matute no duda en adjetivar como “generación herida” a la de sus contemporáneos que aprendieron de la sinrazón y el padecer. Aislados por un tiempo idílico de su crudo contexto histórico, los dos enamorados protagonistas de la obra se sienten a salvo de la barbarie suspendidos en el espacio, en el tiempo que giraba “y ellos seguían bamboleándose, rodando, rodando, dentro de él, irremediablemente”.⁴⁷⁸

En dos certámenes quedó finalista la novela *Adolescente*: en el Premio Ciudad de Valencia y en el Premio Ciudad de Sevilla. En la última página de la narración, Carmen

⁴⁷³ A. Vilanova, *op. cit.*, p. 327.

⁴⁷⁴ *Loc. cit.*

⁴⁷⁵ Ápod M. L. Gazarian-Gautier, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷⁷ Ápod E. Godoy Gallardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Editorial Playor, 1979, p. 19.

⁴⁷⁸ A. M. Matute, *Luciérnagas*, *op. cit.*, p. 270.

Barberá señala 1955 como fecha de conclusión, y a Barcelona como espacio en el que la finaliza, aunque la historia que narra acontece en la Tarragona de Alfonso XIII y de la Segunda República, concluyendo con el estallido de la guerra civil en esa ciudad catalana. En el universo novelesco de *Adolescente*, la búsqueda del amor en los otros es su principal tema, es el formador de la conciencia de su protagonista, y de él se originan las primeras experiencias y desilusiones vitales, su educación sentimental truncada por la violencia. Para esta novela, bien podría adjudicársele lo afirmado por Carlos García Gual sobre el peso de lo amoroso en el género: “la religión de la novela es, si cabe expresarlo así, la fe en el amor. El amor forma parte de la novela hasta tal punto que casi no puede prescindir de él”.⁴⁷⁹ Por su final aciago, sustentado en la destrucción y la neblinosa certidumbre, la ficción de Barberá se aparta de la boda feliz de la novela rosa y, por tanto, de la moral oficial de la dictadura franquista.

Entre visillos, Premio Nadal en 1957, posicionó a Carmen Martín Gaité en la narrativa de posguerra; lo cree Josefina R. Aldecoa al considerar que la salmantina inicia una nueva forma de literatura escrita por mujeres, ya que presenta una faceta doble: una escritora universitaria y universal, “interesada por *el todo*. De ahí su dedicación al análisis del tiempo histórico, la reflexión sobre lo que acontece a su alrededor y la interpretación de los hechos que contempla [...] su fascinación por el pensamiento, el descubrimiento formal de la belleza, la indagación y la búsqueda de la verdad”.⁴⁸⁰ Juan Ignacio Ferreras ubica este *Bildungsroman* dentro de un “realismo intimista” por desplegar “la visión interiorizada del universo de unas jóvenes provincianas que contemplan el mundo exterior a través de los visillos de unas ventanas”,⁴⁸¹ tal como era costumbre en el universo doméstico de la mujer, pero Natalia, la chica excéntrica, revela en su expectación “un sentimiento de absoluto inconformismo respecto al mundo rutinario y estúpido que la rodea”,⁴⁸² un contraste con las actitudes resignadas y sumisas de las otras chicas del relato. Los ánimos de libertad latentes en la jovencísima Natalia y los deseos de dejar oír su voz, representan una nueva mentalidad encarnada en una naciente generación femenina de posguerra, así como en la

⁴⁷⁹ C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Ediciones Istmo, 1972, p. 110.

⁴⁸⁰ J. R. Aldecoa, “Carmen Martín Gaité, escritora total”, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Emma Martinell Gifre (coord.), Universidad de Barcelona, 1997, pp. 41-42.

⁴⁸¹ J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸² A. Vilanova, *op. cit.*, p. 384.

actitud del profesor de *Entre visillos*, toda una llamada de atención al Estado como educador y reformador de una sociedad castrante.⁴⁸³

Junto a otras novelas publicadas en la década de los cincuenta, *Entre visillos* es para Laura Freixas una novela coral, dialogada, que se emparenta con otras que siguieron la estética de la época como *La colmena* de Camilo José Cela, *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano* de Juan García Hortelano, relatos en los que los narradores no juzgan ni toman partido, sino que dejan “que el ambiente opresivo, la estrechez moral, la miseria intelectual de la España franquista se pusieran de manifiesto por sí solas”, aunque *Entre visillos*, por sus diversas voces narrativas, “no se pliega del todo a los cánones de la novela *objetiva*” y apunta, en diversas secuencias narrativas, hacia el tono introspectivo.⁴⁸⁴

Tristura es reconocida en 1960 con el Premio de la Crítica Catalana. Con “innovaciones técnicas” y “con aportaciones introspectivas y estilísticas”, Elena Quiroga plasma en este *Bildungsroman* a una “niña triste, discola, esquiva, soberbia”,⁴⁸⁵ que recibe sus primeros y dolorosos aprendizajes de un círculo familiar nada propicio a los afectos. En esta narración, la autora gallega traza un despertar al mundo y configura un relato “rico en calicatas psicológicas y halo poético; infiltrado de técnica cinematográfica en determinadas ocasiones”.⁴⁸⁶ Por su elaborada urdimbre, *Tristura* exige *competencia narrativa* al lector implícito, lo que no siempre es celebrado por la crítica. Por ejemplo, en una reseña, Juan Luis Alborg confesó no haber terminado de leer la obra, y calificó de “extremos irritantes” y “aburridos” los esfuerzos de interpretación que *Tristura* demanda: “... hay tanta técnica, tanto artificio de construcción, que, como en una jaula que todo fueran barrotes, no puede verse el pájaro”.⁴⁸⁷ En la novela de Quiroga no hay ninguna idealización de la infancia. Para la niña protagonista es, como escribiera Milan Kundera a propósito de otro *Bildungsroman*, la ensoñación y el fantaseo una manera de enfrentarse al mundo desconocido e incognoscible, y que está lejos de ser entrañable y amistoso.⁴⁸⁸

⁴⁸³ Cf. J. Gracia García, *Estado y cultura...*, op. cit., p. 40.

⁴⁸⁴ L. Freixas, prólogo a *Entre visillos*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001, pp. 5-7.

⁴⁸⁵ M. Fernández Almagro, “*Tristura* por Elena Quiroga”, *ABC* Sevilla, 18 diciembre de 1960, p. 31.

⁴⁸⁶ *Loc. cit.*

⁴⁸⁷ J. L. Alborg, “Reseña de *Tristura*”, *La Estafeta Literaria*, n° 209, 1961, p. 20.

⁴⁸⁸ Cf. M. Kundera, “El secreto de las edades de la vida (Gudbergur Bergsson: *El cisne*”, *Un encuentro*, op. cit., p. 43.

Primera memoria recibió el premio Nadal en 1959; es la primera novela de la trilogía *Los mercaderes*, integrada por *Los soldados lloran de noche* y *La trampa*, “tres extraordinarias novelas líricas que forman, juntas, un intenso poema narrativo”.⁴⁸⁹ *Primera memoria* relata, en palabras de Antonio Vilanova, “la extraña mezcla de inocencia y crueldad que habita en el luminoso paraíso de la niñez y el confuso sentimiento de temor, desolación y rebeldía de un alma adolescente en su despertar a la vida”.⁴⁹⁰ Igual que *Luciérnagas*, esta novela es “la dolorosa experiencia de una generación que se vio arrojada bruscamente del luminoso paraíso de la niñez por la sangrienta catástrofe de nuestra guerra”.⁴⁹¹ La narración, como otras de Matute, no se adscribe “ni [a] las corrientes del realismo existencial (años cuarenta) ni [al] realismo social (años cincuenta) porque en todo caso pertenecería a un realismo subjetivista, autónomo en sus matices líricos”,⁴⁹² aclaración en la que estamos de acuerdo, salvo por la novela *Luciérnagas*, que se nos figura impregnada con ciertos matices existenciales, como demostraremos en los siguientes capítulos.

La (s) búsqueda (s) de una auténtica identidad femenina textualizada por las autoras mencionadas a través de neófitas heroínas, acaso con las que ellas mismas se identificaron, abrió otras perspectivas a la literatura escrita por mujeres y, desde la ruptura y la mediación literaria, trazaron otras temáticas y plantearon otros tratamientos del ser femenino en la narrativa española de la primera posguerra: unos años sombríos y ruinosos inscritos dentro de unas prácticas políticas-sociales asentadas en el despotismo y el cinismo, en una rígida y fingida moral, en “un ambiente general de banalidad y pragmatismo, de doctrinarismo y especulación...”.⁴⁹³

⁴⁸⁹ E. García de Nora, “*Los mercaderes* (Notas de una relectura)”, *Compás de Letras*, 4, 1994, p. 137.

⁴⁹⁰ A. Vilanova, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁹¹ *Ibíd.*, p. 315.

⁴⁹² A. Rallo Gruss, *op. cit.*, p. 271.

⁴⁹³ G. G. Brown, *Historia de la literatura española 6/1. El siglo XX*, Carlos Pujol (trad.), Barcelona, Editorial Ariel, 1983, p. 234.

LA TEXTUALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA EN LOS *BILDUNGSROMANE* DE CARMEN BARBERÁ, EULALIA GALVARRIATO, CARMEN LAFORET, CARMEN MARTÍN GAITE, ANA MARÍA MATUTE, DOLORES MEDIO Y ELENA QUIROGA

La construcción de una sintaxis novelesca coherente y verosímil exige una voz que, mediante diversos registros o modos discursivos, se encargue de organizar sucesos, acontecimientos, peripecias y conflictos. Y es que la “dura ley de la creación” consiste en, nos enseña Paul Ricoeur, “‘dar’ del modo más perfecto posible la visión del mundo que anima la voz narrativa”.⁴⁹⁴ En la forma del *Bildungsroman*, apunta Mariano Baquero Goyanes, se distinguen dos caracterizaciones básicas: la articulación de los episodios en torno al protagonista y el manejo de la forma autobiográfica mediante la primera persona narrativa,⁴⁹⁵ aunque no renuncia a reconocer el estudioso que, dentro de las variantes de las novelas de formación, también existan obras referidas bajo la perspectiva de la omnisciencia. De este modo, son dos los puntos de vista narrativos a los que tradicionalmente los autores de novelas de iniciación han acudido para organizar sus historias: la primera y la tercera persona gramaticales.⁴⁹⁶ En la novela canónica *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, como ya hemos visto, Goethe utiliza principalmente la tercera persona, salvo por la *nouvelle* intercalada sobre la formación espiritual de una joven, “Confesiones de un alma bella”, referida desde el punto de vista de su heroína. En *Jane Eyre*, Charlotte Brontë hace coincidir al sujeto de la enunciación con el personaje femenino cuyo nombre da título a la novela, protagonista que, en clave autobiográfica,

⁴⁹⁴ P. Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, op. cit., p. 916.

⁴⁹⁵ Cf. M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, op. cit., p. 33.

⁴⁹⁶ El punto de vista, entendemos con Paul Ricoeur, es el que “designa en una narración en tercera o primera persona la orientación de la mirada del narrador hacia sus personajes y de los personajes entre sí” (*Tiempo y narración II*, op. cit., p. 522).

desengrana para los lectores sus avatares existenciales y amorosos por una región de la Inglaterra decimonónica.

Las historias de iniciación de las autoras españolas de las dos primeras décadas de posguerra se organizan mediante diversas estrategias narrativas,⁴⁹⁷ entendiendo la literatura como un acto de inmersión intensa en la realidad que refieren en sus escrituras. Tanto la primera como la tercera personas gramaticales son voces que disertan sobre las experiencias de las protagonistas de las novelas de formación, ya contadas por sus voces propias mediante un yo narrador o la confección de un diario; o bien, referidas por una instancia narradora ajena a ellas. Sea la forma elegida, las experiencias se vierten en palabras y dejan entrever unas vidas asaeteadas por la incertidumbre y la zozobra ante los tanteos del existir que aspira a la madurez. Al mirarse en el tiempo y en la escritura, las criaturas del *Bildungsroman* reviven con clarividencia esas etapas de sus formaciones caracterizadas por el destierro y el apartamiento, las distancias y las barreras, por las “fronteras físicas, culturales, religiosas y políticas [que] sólo han servido para incomunicar a los seres humanos e intoxicarlos de incomprensión y de prejuicios hacia el prójimo”.⁴⁹⁸ No por nada, son narraciones que ejemplifican la Historia entre vencedores y vencidos, como fue el latir bajo el primer franquismo.

Las novelas de concienciación son ficciones en las que un yo narrador se dicta y contempla su actuación pasada desde una perspectiva elegida: sea una alejada temporal y emocionalmente del yo narrado, sea una más próxima, originada mediante la producción de diarios íntimos o memorias que revelan “una figuración estética de la imagen femenina”.⁴⁹⁹ Atendiendo al grado de participación de la voz narradora en primera persona, hemos segmentado las novelas de concienciación en dos categorías: las de concienciación total y

⁴⁹⁷ Las historias de aprendizaje narradas por autores españoles en este mismo período se articulan mediante la tercera persona gramatical, una omnisciencia que frecuentemente se introduce en la conciencia de los personajes: *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester, *Un hombre* (1947) de José M.^a Gironella, *El camino* (1950) de Miguel Delibes, *Los contactos furtivos* (1956) de Antonio Rabinad, y *Encerrados con un solo juguete* de Juan Marsé (1960). La armazón novelística de *Memorias de Leticia Valle* (1945), de Rosa Chacel, se organiza en torno a una primera persona, estilo acorde con la intención de su autora: darle voz a una adolescente para que cuente sus huellas vitales. Igualmente, en las novelas de maduración de Ramón Sender y en las de Arturo Barea, ambas publicadas en el exilio, la voz pertenece a un protagonista narrador, de ahí la denominación de novelas autobiográficas.

⁴⁹⁸ M. Vargas Llosa, “El escritor en la plaza pública”, *El País*, 13 de diciembre de 2009, p. 35.

⁴⁹⁹ M. J. Mayans Natal, “Variantes estéticas del feminismo español en la narrativa de dos décadas, 1960 y 1970”, *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, Félix Menchacatorre (ed.), San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1990, p. 314.

las de concienciación parcial. En las primeras, el yo ficcional cuenta reflexivamente, de principio a fin del relato, y desde la distancia que da la adquisición de la madurez; es una voz que rememora su historia desde una perspectiva subjetiva traspasada por una conciencia individual⁵⁰⁰ en la que, por una distancia temporal, no convergen la narradora con la protagonista; es el caso de *Adolescente, Nada, Primera memoria y Tristura*. Estas narradoras son autoras autodiegéticas,⁵⁰¹ o bien, homodiegéticas,⁵⁰² instancias narrativas que bajo el prisma de la primera persona miran hacia atrás para escudriñar los mapas vitales que las forjaron; en ese esfuerzo reconstruyen al personaje ido, según las huellas que éstas que dejaron de ser han dejado en ellas, pues su experiencia se finca en la memoria y la alucinación, “luchando palmo a palmo contra la informe marea de recuerdos, figuraciones y olvidos”,⁵⁰³ a la otra táctica discursiva pertenecen *Cinco sombras, Entre visillos y Los Abel*, novelas en las que la intervención del yo protagonista se manifiesta a través de la escritura de un diario o un tipo de memoria, un contar en diálogo personal desde la casi inmediatez de los hechos narrados, una búsqueda “de revelación de las verdades que rondan y ruedan mientras no se las revive”.⁵⁰⁴ En estos relatos, la posesión de la palabra se reparte entre la protagonista (narrador parcial de la novela) y otras voces narrativas participantes que complementan la trama, y, en el caso de *Cinco sombras y Los Abel*, son voces masculinas las que nos adentran en los diarios de las heroínas antes de que ellas asuman el protagonismo de la enunciación. En las novelas de Matute, Martín Gaité y Galvarriato, la introducción del diario personal o la memoria de una porción de vida, constituyen parte de la materia narrada dentro de la novela. Así, la disposición de la escritura en primera persona, las construcciones temporales organizadas hacia el pasado para revelar el presente, las huidas de los espacios agobiantes, los aprendizajes de la decepción y la configuración

⁵⁰⁰ Cf. B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores-Editorial Anthropos, 1994, p. 27.

⁵⁰¹ Según G. Genette, el autor autodiegético es aquél que “designa a la entidad responsable de una situación o actitud narrativa específica: aquella en la que el narrador de la historia relata sus propias experiencias como personaje central de esa historia” (ápuđ A. C. Lopes y C. Reis, *Diccionario de narratología*, Ángel Marcos de Dios (trad.), Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995, p. 158).

⁵⁰² De acuerdo con J. Lintvelt en la narración homodiegética “un mismo personaje llena una doble función: en tanto que narrador (yo-narrante) asume la narración del relato y en tanto que actor (yo-narrado) desempeña un papel en la historia (personaje-narrador-personaje-actor)” (ápuđ M. D. de Asís Garrote, *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1988, p. 41).

⁵⁰³ A. Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995, p. 86.

⁵⁰⁴ M. Zambrano, *Senderos*, op. cit., p. 23.

del ser que narra, buscan explicitar “el mundo de fuera desde dentro, tanto el mundo personal como el universo exterior”,⁵⁰⁵ preocupación inherente a la propia condición humana cuando descubre el deseo de erigirse como sujeto de su propia experiencia.

Complementan nuestro estudio *La isla y los demonios*, *Nosotros, los Rivero* y *Luciérnagas*, narraciones a las que hemos considerado en otro párrafo, porque en sus confecciones revelan la intervención de un narrador en tercera persona, una voz omnisciente que relata y detalla paisajes interiores de sus actantes y, a veces más, a veces menos, los paisajes del mundo exterior y de la naturaleza; mediante el estilo indirecto e indirecto libre, esta voz onnisapiente se introduce en el mundo narrado para describir y explicar las actuaciones de los personajes, sobre todo las de aquéllos que se descubren en el proceso del despertar de la conciencia.

En las novelas de aprendizaje de las narradoras que consideramos en nuestra investigación, se entreteje el fenómeno de la temporalidad bifurcada en tres direcciones: tiempo del discurso (el narrador), tiempo de la historia (edad del personaje representado) y un tiempo referencial histórico (época), cualidades que permiten producir una escritura que, como investiga Biruté Cipliauskaitė sobre el desenvolvimiento de la novela femenina contemporánea, incorpora en sus contenidos no sólo testimonio y crítica social sobre el entorno y tiempo del sujeto, sino asomos de pesquisa en el interior del individuo.⁵⁰⁶ Independientemente de la voz narrativa que dirige los avatares del relato, nunca perdemos de vista que la realidad construye la conciencia de las protagonistas, pero también que la conciencia de los personajes, por medio de sus focalizaciones más íntimas y subjetivas, definen y dan forma a la realidad circundante.

3.1 NOVELAS DE AUTOCONCIENCIACIÓN: EL YO NARRANTE Y EL YO NARRADO EN *ADOLESCENTE* (CARMEN BARBERÁ), *NADA* (CARMEN LAFORET), *PRIMERA MEMORIA* (ANA MARÍA MATUTE) Y *TRISTURA* (ELENA QUIROGA)

Uno de los recursos narrativos de los que se han valido las autoras de posguerra es la instauración de un yo ficcional que, a través de la recordación y la reflexión, se narra a sí

⁵⁰⁵ A. Redondo Goicoechea, “Mujer y espacio narrativo”, *Escribir Mujer. Narradoras Españolas Hoy*, op. cit., p. 230.

⁵⁰⁶ Cf. B. Cipliauskaitė, *La novela femenina contemporánea...*, op. cit., p. 36.

mismo, constituyéndose relatos de autoconcienciación que giran en torno a unos periodos centrados en el paso de la inexperiencia a la posesión de cierto grado de madurez. El conocimiento de una fracción de la vida y la palabra escrita van de la mano. Tanto la narración de unas vivencias juveniles como la escritura de las huellas de la experiencia iniciática, se erigen en instrumentos de autoexamen de la situación vital de la heroína que, al ponerse a narrar o a escribir, apunta Carmen Martín Gaité, no intenta “acallar la memoria que tanto atribula con su rebullir [ni] de neutralizar la conciencia”, más bien, convida a un “difícil e inestable sosiego. Es pararse con los ojos abiertos y los oídos abiertos y las narices oliendo y los dedos tocando y el paladar propenso a la náusea. Y resistir quietos, a pesar de todo”.⁵⁰⁷ El hecho de rememorar o escribir para aclararse, proviene de un estado de hablarse a sí misma para comprender y comprenderse, para fijar una fase y decirse sus verdades, “pues la narradora se dirige a sí misma y a nadie más. Así se hace tanto autora como lectora, sujeto como objeto de su propia narración”⁵⁰⁸ en la que se busca en sus vocablos, ya que narrar, recordemos a Claudio Magris, “resulta ser un viaje por los meandros y los infiernos de la multiplicidad” que caracteriza no sólo a la realidad, “irreductible a cualquier unidad cerrada, sino también a la misma identidad individual”.⁵⁰⁹

Al escribirse, al intentar reconocerse y explicarse a sí mismas los rastros de la experiencia y el tránsito de la edad, estos personajes pretenden autocrearse, al igual que en un juego de espejos acontece en el mundo del autor empírico,⁵¹⁰ pues, así como los seres de carne y hueso redactan autobiografías, las heroínas de estas novelas de formación, al disponer de sus manuscritos, también se confiesan, es decir, cada una de ellas anhela “ponerse a la luz, ponerse en claro, aclararse, porque su existencia se encuentra revestida de total confusión. Busca abrirse a esa verdad que actúa de sustento último de la vida y, para ello, ha de expresarse”, para revelarse a sí misma, para revelar sus entrañas.⁵¹¹ El dolor por

⁵⁰⁷ C. Martín Gaité, *Tirando del hilo. Artículos 1949-2000*, José Teruel (ed.), Madrid, Alfaguara, 2006, pp. 77-78.

⁵⁰⁸ L. Lutes, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁰⁹ C. Magris, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹⁰ La narración en primera persona parece innata en el discurso femenino, como observa B. Ciplijauskaitė: “La mujer está vuelta más sobre sí misma. Tal vez por eso usa con más frecuencia la forma autobiográfica: casi en cada libro se escribe a sí misma. Durante siglos, el único modo admitido de escribir para la mujer era redactar cartas o diarios” (*La construcción del yo femenino en la literatura*, Universidad de Cádiz, 2004, p. 127).

⁵¹¹ M. Gómez Blesa, “María Zambrano: Del escribir”, *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 169.

comprender y comprenderse motiva la escritura, propone María Zambrano, y sin “una profunda desesperación el hombre no saldría de sí, porque es la fuerza de la desesperación la que le hace arrancarse hablando de sí mismo”.⁵¹² Para la filósofa, son dos las motivaciones de la confesión escriturada: la primera, es la desesperación del individuo por sentirse oscuro e incompleto; la segunda, proviene de ese mismo desarraigo que conduce al afán por encontrar la unidad. Esa esperanza de hallar la unidad hace salir de sí buscando algo que lo recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse.⁵¹³ Y al desprenderse de sí el sujeto de ficción, en la huida de sí mismo, al relatar y relatarse la vida transcurrida, persigue resarcir la fragmentación del yo y arribar a la unidad del ser, la ansiada identidad personal, que, como bien examina Magris, nunca es en el sujeto compacta y unitaria, sino que se muestra atrapada como en una camisa de fuerza.⁵¹⁴

Las memorias y los diarios de las protagonistas son matizados por un peculiar afán de revelación; los manuscritos, ya en presencia o en ausencia de las iniciadas, pretenden ir más allá de su propio tiempo real y conjuntan el pasado y el futuro, razón por la que su tono confesional, aunque lo parezca, no es sólo la escritura de “sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión”.⁵¹⁵ La escritura es una forma de perpetuarse en la memoria de los otros y, como también ha expresado la pensadora malagueña, “el tiempo real de la vida no es el que se hunde en la arena de los relojes, ni el que palidece en la memoria, sino el que contiene ese tesoro: las raíces de nuestra propia vida de hoy [porque] la vida no está formada de momentos, sino que los momentos consumen tan sólo un argumento último que necesita ser descifrado”.⁵¹⁶

Fernanda, Andrea, Matia y Tadea, heroínas de las narraciones de Barberá, Laforet, Matute y Quiroga, respectivamente, refieren partes de sus vidas una vez que han superado sus sendos procesos formativos. Así pues, dentro de la forma narrativa básica de la narración homodiegética, constituyen cada una de ellas una subforma narrativa autorial: el personaje narrador (yo narrante) adopta un punto de vista retrospectivo, “con una cierta

⁵¹² M. Zambrano, *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1998, p. 19.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 22.

⁵¹⁴ Cf. C. Magris, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹⁵ M. Zambrano, *La confesión...*, *op. cit.*, p. 16.

⁵¹⁶ M. Zambrano, *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*, Jesús Moreno (edit.), Madrid, Ediciones Siruela, 1993, pp. 313-314.

distancia temporal y psicológica, para pasar revista a la vida que él ha llevado, en otras ocasiones como personaje-actor” (yo narrado).⁵¹⁷ De este modo, focalizadas desde la subjetividad y la introspección, las experiencias de las protagonistas llegan hasta nosotros los lectores. El mecanismo para narrar sus historias se asemeja al implementado en el mundo real por algunas autoras contemporáneas, como lo explica detalladamente Friederike Mayröcker: “Para poner en marcha mi 'máquina de concienciación', aprieto el botón del recuerdo de algún punto en el pasado, haciendo surgir con ello algo en el centro de mi conciencia con gran intensidad y con dinamismo propio”.⁵¹⁸ Al contar las experiencias con sus propias voces, estos personajes revelan una conciencia femenina en pos de una experiencia cierta del mundo, y, como estudia Ciplijauskaitė, el recurso de la primera persona en femenino es un modo de indagación psicológica, “un proceso de concienciación interior que va revelando cada vez más facetas latentes y permite ir construyendo una figura independiente”⁵¹⁹ que realza su importancia por trasladar al papel o al relato los fragmentos de ese “ser-marcado-por-el-pasado”, las teselas de su mosaico personal e íntimo, y no dejar que se destruyan en la “indolencia anuladora del olvido”.⁵²⁰

Adolescente, Nada, Primera memoria y Tristura son novelas de concienciación en cuanto trenzan un discurso que indaga en lo autobiográfico de sus narradoras protagonistas, un acto narrativo que configura a un yo que rememora y bucea en su profundidad para decirse parcelas de la realidad. En el relato de autoconcienciación subyace la historia íntima que “describe el proceso por el cual una persona se hace consciente de su pasado o de su presente [...]. No es un mero relatar de acontecimientos sucedidos sino un reflexionar sobre ellos. Supone un buscarse y comprenderse a 'sí mismo', a través de ellos”.⁵²¹ En ese ejercicio, las narradoras se explican sus conductas y resortes interiores asomándose a sus ensimismamientos. ¿Qué es lo vivido? Es la pregunta que se formulan las protagonistas que despiertan a la madurez bajo la experiencia del sufrir, un “despertar que suele ser doloroso y que la mujer asimila por completo tiempo después, mediante el proceso de reflexión que

⁵¹⁷ M. D. de Asís Garrote, *Formas de comunicación en la narrativa*, op. cit., pp. 49-50. Frente al tipo narrativo homodiegético actorial, con percepción limitada, el tipo narrativo autorial “se caracteriza por la narración ulterior. De ello resulta que el personaje-narrador gozará en general de una percepción externa/interna más amplia que el personaje-actor, tanto por su conocimiento del desarrollo de la historia, como por una perspicacia acrecentada gracias a su madurez”.

⁵¹⁸ Ápod B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea...*, op. cit., p. 24.

⁵¹⁹ B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina...*, op. cit., p. 313.

⁵²⁰ C. Magris, op. cit., p. 32.

⁵²¹ R. Conde Peñaloza, op. cit., p. 13.

le proporciona la evocación del pasado desde la edad adulta”.⁵²² Por lo tanto, nada desdeñable es el papel que la memoria juega en la novela de concienciación, aunque el recordar no es un simple evocar, sino todo un proceso complejo que se encabalga con el forjamiento de una identidad genérica. En estas novelas, las narradoras parecen aconsejarse, como hace un personaje de *Retahílas* de Carmen Martín Gaité, de que ya es tiempo de “razonar a solas, de decir: 'ya está bien', encender un candil y ponerse a ordenar tanta sinrazón, a reflexionar sobre ella, [pues] reflexión tiene la misma raíz que reflejar, o sea que consiste en lograr ver el propio sufrimiento como reflejado enfrente, fuera de uno, separarse a mirarlo”.⁵²³

Convertir el sufrimiento en palabra, los recuerdos de cobardías (propias y ajenas), injusticias y despotismos en escritura, equivale a un vaciarse de sí mismas, penetrar en los terrenos de la introversión para arreglar unos manuscritos en clave de confesiones. Este proceso de transformar las acciones en discurso, encuentra en la memoria personal un instrumento imprescindible para reelaborar al ser que fueron las narradoras, pero también la individualidad se trasciende para dar fe de una memoria colectiva, un tiempo histórico también traído a flote por la conciencia que memora.⁵²⁴ Son los casos de *Adolescente* y *Primera memoria*, novelas que presentan como trasfondo los inicios de la guerra civil, o como *Tristura* y *Nada*, en cuyas páginas se desliza una voluntad de recrear los primeros años de posguerra. Es decir, las experiencias primeras de estas heroínas se fraguan dentro de un ámbito nacional convulso, en el centro de unas penurias espirituales y materiales latentes dentro de una ciudad que también se reedifica; ellas, portadoras de palabra y de recordación, lo reconocen y testimonian por ser declarantes de sí mismas (la conciencia de sí), y de una conflictiva temporalidad, tanto existencial como histórica, que las ha sellado con sus cuños. En este sentido, estas cuatro manifestaciones literarias, al combinar ficción con veracidad histórica, pertenecen a la tipología del discurso-testimonio literario, en cuanto involucran a un narrador que es simultáneamente protagonista (o testigo) de su propio relato y, como examina John Beverley, “cuya unidad narrativa suele ser una 'vida' o una vivencia particularmente significativa [de tal modo que] la situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una

⁵²² R.I. Galdona Pérez, *op. cit.*, p. 100.

⁵²³ C. Martín Gaité, *Retahílas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1974, p. 188.

⁵²⁴ Cf. A. Caballé, *op. cit.*, p. 89.

experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha”.⁵²⁵ Lo peculiar de los cuatro textos es que sus historias son narradas desde, como ya hemos aludido, el yo narrante, desde el “ser-marcado-por-el-pasado” que va dando cuenta de los climas violentos y represivos de los últimos días de la República y del primer franquismo, siendo así un testimonio no inmediato, pues es elaborado desde el distanciamiento temporal de los eventos.⁵²⁶

El tono confesional del que se impregnan las memorias parciales de estos seres de tinta y papel no es sólo, citando a María Zambrano, la simple escritura de unos sentimientos o unos deseos, sino la manifestación del horror a la confusión y al ser a medias. La confesión equivale a “un saber de uno mismo que al formularse se revela, y lo hace precisamente sobre aquellos aspectos que se mantienen más ignotos y ocultos en el corazón del hombre, su intimidad”.⁵²⁷ Contrario a lo que se puede pensar, señala Asís Garrote, al narrador en primera persona se le dificulta más penetrar en la intimidad de su propio psiquismo en confusión que a un narrador omnisciente para saber la interioridad de sus personajes a los que se refiere.⁵²⁸ Tal vez el ser de Matia sufre el desconcierto en un tiempo posterior a lo vivido y, describe desde la aflicción, su primera memoria para buscar su unidad; quizás por eso se cuenta y cuenta su traición a Manuel, su dolorosa complicidad por no desmentir la calumnia de Borja hacia su amigo, porque en el discurso de la protagonista narradora palpita un “aliento de confesión impuesto por una soledad angustiada”,⁵²⁹ una soledad que tiempo después la arrastra a “enlazar una memoria con otras [y] prepara el terreno para el final del asunto: la confesión de un fallo grave que había cometido la protagonista”⁵³⁰ y cuya consecuencia mediata es la escritura de *su* novela; en *Nada*, Andrea verbaliza su estancia estudiantil en Barcelona, su discurso se centra en la pobreza, el hambre y el hollín que se instalan en su corazón y en su estómago, y se revela su

⁵²⁵ Ápod Renato Prada Oropeza, *El discurso-testimonio y otros ensayos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 14.

⁵²⁶ “El discurso narrativo-literario ('fictivo') puede manifestar un valor testimonial indudable, al hacer uso con perfecta pertinencia [...] de códigos referenciales propios del discurso-testimonio (identidad del sujeto del enunciado y del sujeto de la enunciación, sostenida a su vez por códigos referenciales explícitos: nombres propios de lugares, personas, circunstancias históricas, etc)” (Renato Prada Oropeza, *op. cit.*, pp. 32-33).

⁵²⁷ A. Caballé, *op. cit.*, p. 26.

⁵²⁸ Cf. M. D. Asís Garrote, *Formas de comunicación en la narrativa*, *op. cit.*, p. 187.

⁵²⁹ P. Corbalán, introducción a *Primera memoria*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986, p. X.

⁵³⁰ A. Zahareas, “*Primera memoria* como realidad y metáfora”, *Compás de Letras*, n° 4, junio 1994, p. 140.

aprendizaje de la condición humana a través del turbio espejo de sus desquiciados tíos;⁵³¹ en *Adolescente*, Fernanda vuelve, mediante la recordación, al espacio de Tarragona para contarse las ilusiones de sus primeros amores, los miedos de su adolescencia y la intromisión de la guerra que trunca su plan matrimonial y la deja en el abatimiento de la orfandad paterna; en *Tristura*, Tadea es víctima de una ideología guardiana y punitiva, pero en su *ahora* se reconoce como sujeto en sus entonaciones interiores, no como en los años infantiles en los que al gritar en el pozo no identificaba jamás su voz. Al enhebrar las remembranzas fragmentadas, Tadea examina la transformación de la conciencia de su ser, un acto reivindicativo de su identidad en el que escucha, *ahora* sí, sin ecos ni distorsiones, el fluir de la auténtica voz capaz de reconstruir aquellos sufridos años.

En la novela de autoconcienciación se recupera ese *fondo de infancia* que subsiste en el ser maduro; reflexiona Franz Hellens que la “infancia no es algo que muere en nosotros y se seca cuando ha cumplido un ciclo. No es un recuerdo. Es el más vivo de los tesoros, y sigue enriqueciéndonos a nuestras espaldas”.⁵³² Así como el sedimento en las aguas calmas de un pozo, el recuerdo de infancia permanece intacto, a pesar de los años, en la conciencia de las protagonistas narradoras. La escritura de Matia, sus primeras memorias, es, a decir de Alicia Redondo Goicoechea, una clase de venganza por el desamor, por la pérdida de la inocencia, por la primera traición y por el conocimiento del perjurio que exige la nueva etapa de la existencia: la edad adulta a la que ha sido echada y desde la que ha descubierto la verdad dolorosa de la ingratitud.⁵³³ Igualmente, la narración de Tadea es un ajuste de cuentas con el ritual de paso que suponen los primeros años de lucidez: el yo narrante transcribe las palabras que pudo haber pronunciado o elaborado de niña, etapa en la que, desde su mirada, pone en tela de juicio a la institución familiar como un baluarte de honestidad y autenticidad, ideología predicada por los corifeos del franquismo.

Considerando las categorías narratológicas de Gérard Genette, las narradoras son voces autodiegéticas que focalizan internamente: fueron protagonistas de las mismas historias que relatan a los lectores y urden el desarrollo argumental en función de las

⁵³¹ Cf. I. de la Fuente, “Enigmática Carmen Laforet”, *Letras femeninas*, vol. XXXI, n° 1, verano 2005, p. 25.

⁵³² Ápod G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Ida Vitale (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 206.

⁵³³ Cf. A. Redondo Goicoechea, *Ana María Matute*, *op. cit.*, pp. 33-35.

capacidades de conocimiento que poseen en tanto personajes centrales incrustados en la ficción;⁵³⁴ las narradoras protagonistas son enunciatrices que desde un presente de la escritura se asoman a un tiempo que no pertenece al de su discurso, a su *aquí, ahora*, para examinar y deliberar sobre su yo recóndito y revivir experiencias vitales que las han moldeado. Entre el pasado de la historia y el presente de la narración, el individuo que recuerda en el presente no es ya el mismo de los hechos relatados, pues entre el yo de la historia y el yo de la narración puede haber ocurrido una fractura más o menos profunda.⁵³⁵ En este proceso se trata de armonizar un yo que ejecuta o realiza acciones escritas por un yo reconcentrado, “un ser reflexivo que más pronto o más tarde vuelve sobre esa vida, esa acción o ese sentimiento y los dota de sentido”.⁵³⁶ Y, como bien ha escrito Gabriel Celaya, recapitular la vida “es tomar conciencia de lo que hemos hecho, vernos como no nos veíamos cuando actuábamos, y, en último extremo, tratar de encontrarle un sentido a lo que quizá no lo tiene”.⁵³⁷ Subsiste un acto reflexivo ejercido por las protagonistas de nuestras novelas: hallarle significaciones a sus ritos iniciáticos. Es esa la tarea que se dan estas jóvenes conciencias en las que late y mana un impulso a autodefinirse fuera de las expectativas y las exigencias de una sociedad ultraconservadora que las limitaba a la conformidad y la resignación.⁵³⁸

La protagonista de *Nada* devela en su narración un apartamiento temporal entre la Andrea que relata y la universitaria que es recuperada a través de la evocación y la palabra. En tanto narradora protagonista, Andrea se configura como la autora supuesta de los hechos relatados en *Nada*. Los lectores somos testigos del acto de narrar que resucita a la muchacha narrada, y en esta transformación en literatura de la experiencia vivida radica el único desahogo de la heroína,⁵³⁹ pues la primera novela de Laforet “es la historia de un intento de evadirse de unas estructuras asfixiantes”.⁵⁴⁰ Las marcas discursivas permiten reconocer a una voz madura que, en visión retrospectiva, narra a la estudiante que fue en Barcelona: “... y *entonces* no se me hubiera ocurrido analizarlo [...]. *Entonces fue* cuando

⁵³⁴ Cf. A. C. Lopes y C. Reis, *op. cit.*, p. 102.

⁵³⁵ *Ibíd.*, p. 158.

⁵³⁶ A. Caballé, *op. cit.*, p. 29.

⁵³⁷ *Ápud* A. Caballé, *op. cit.*, p. 30.

⁵³⁸ Cf. C. Bellver, “Las ambigüedades de la novela feminista española”, *Letras Femeninas*, vol. XXXI, n° 1, verano 2005, p. 36.

⁵³⁹ Cf. J. Kronik, “*Nada* y el texto asfixiado: proyección de una estética”, *Revista Iberoamericana*, n° 116-117, julio-diciembre 1981, p. 202.

⁵⁴⁰ *Ibíd.*, p. 199.

empecé a darme cuenta de que se aguantan mucho mejor las contrariedades grandes”.⁵⁴¹ El relato de Andrea adquiere el carácter de unas memorias revisadas a través de la distancia, pues sólo a través de la lejanía se encuentra —expresado así por Gadamer— “una expresión completa del verdadero sentido que hay en las cosas”.⁵⁴² La diferencia entre la Andrea narradora y la Andrea narrada genera una tendencia a la autocorrección o epanortosis de lo *entonces* vivido, pues en varias ocasiones la voz rectifica, en el presente discursivo, algún juicio emitido en su pasado: “Al menos, así creía yo entonces”.⁵⁴³ En *Adolescente*, Fernanda Orsini desmigaja su etapa de formación desde otro tiempo, como apreciamos en los rastros del sujeto de la enunciación, como cuando habla de una amiga del instituto: “Hoy, desde el final de mi historia, todavía pretendo, en el recuerdo, mirar ese pozo joven cubierto de viejas hiedras que *fue* Antonia Olivé”.⁵⁴⁴ La Tadea que narra en *Tristura* no se corresponde temporalmente con la que actúa; lo contado es una infancia recobrada a través del recuerdo: “Quería gritar o cantar, se me ocurría *entonces*”.⁵⁴⁵ En *Primera memoria*, los rastros de la enunciación también develan dos periodos, dos espacios narrativos paralelos:

Aquí estoy ahora, delante de este vaso tan verde, y el corazón pesándome. ¿Será verdad que la vida arranca de escenas como aquélla? Será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente [...]. Y bien cierto es que durante mucho tiempo —y aún *ahora*, *en este momento*— recordé aquella tarde como en el fondo de una gran copa.⁵⁴⁶

Con estos ejemplos, significamos que el tiempo del discurso no se identifica con el tiempo de la historia, por eso, desde la madurez, las narradoras son receptoras inmanentes o narratarias de sus propias fábulas, las vividas por la Tadea niña, las adolescentes Matia y Fernanda, y la joven Andrea. De este modo, señala Blanca Torres Bitter, “el narrador de hoy fue entonces la protagonista”.⁵⁴⁷ Una es la que vivió las experiencias y otra la que narra

⁵⁴¹ C. Laforet, *Nada*, Barcelona, Ediciones Destino, 1979, p. 140. Las cursivas son nuestras. Las sucesivas citas de la narración se destacarán entre paréntesis.

⁵⁴² H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 368.

⁵⁴³ De acuerdo a Helena Beristáin, la epanortosis es una figura de pensamiento “porque afecta a la lógica del discurso [y] puede consistir la corrección en rectificar rechazando y sustituyendo una expresión” (*Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Editorial Porrúa, 1998, p. 113).

⁵⁴⁴ C. Barberá, *Adolescente*, Barcelona, José Janés Editor, 1957, pp. 102-103. Las cursivas son nuestras. Las siguientes referencias de la novela se indicarán entre paréntesis.

⁵⁴⁵ E. Quiroga, *Tristura*, Barcelona, Editorial Noguer, 1960, p. 17. Las cursivas son nuestras. Las citas del texto se mostrarán entre paréntesis.

⁵⁴⁶ A. M. Matute, *Primera memoria*, Barcelona, Plaza Janés, 1999, pp. 24-133. Las cursivas son nuestras. Las demás citas de la novela se señalarán entre paréntesis.

⁵⁴⁷ B. Torres Bitter, *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura*, de Elena Quiroga, Universidad de Málaga, 2001, p. 40.

desde otra óptica, más serena y transparente, la que proporciona el alejamiento temporal. Gracias a esta dicotomía discursiva entre el yo que narra y el yo narrado, el individuo puede analizar con más serenidad los errores cometidos tiempo atrás por el yo narrado, por ejemplo, los lamentos y reproches que esgrime la Matia madura sobre la actuación ingenua y canallesca de la Matia adolescente; o la enmienda de juicio que en *Nada* elabora la Andrea adulta, al final de su relato, sobre lo que pensó acerca de lo vivido en el piso de la calle Aribau; o la interpretación y selección de sus recuerdos que hace Tadea sobre el despertar de la conciencia en su niñez, o en la adolescencia, en el caso de Fernanda. Desde los comentarios vertidos desde sus perspectivas actuales, las heroínas formulan una toma de conciencia y enjuician aquella etapa de aprendizaje; como esclarece Carmen Martín Gaité, “jamás se podrá reproducir mediante criterios cronológicos la realidad tal como realmente aconteció, si no se pasa por la alquimia del 'ahora', del 'cómo' y del 'desde dónde' se pretende revivir dicha realidad”.⁵⁴⁸

Así pues, estas novelas “reevalúan el pasado desde el presente, es decir, desde una conciencia ya despierta”,⁵⁴⁹ y al constituirse en usufructuarias de la palabra, las iniciadas se adueñan de sus propias existencias, se afirman en su ser femenino como un ser que narra en vez de un ser narrado. Y, contrariamente a las autobiografías concebidas en el mundo real, en estos relatos las narradoras se muestran en ocasiones disminuidas y hasta descarriadas, no en la actitud del autoengaño y del autoengrandecimiento en el que suelen caer los autores empíricos cuando elaboran sus autorretratos.

Por las visiones del mundo narradas en *Nada*, Andrea se muestra como la espectadora aguda que fue en aquel entonces; su relato testimonial deja constancia de ese “darse cuenta de estar en el mundo, de ese indagarlo por todos sus resquicios, de ese asombrarse ante cada descubrimiento”.⁵⁵⁰ Esa conciencia despierta vuelve a contemplar, a *revivir* lo vivido en su proceso de maduración, y precisamente son esas “experiencias negativas [que] sirven a la heroína como fuente de sabiduría con la cual podrá resolver o enfrentarse a los azares que la vida le proporcionará”.⁵⁵¹ De lo existido en aquel entonces es de donde años después Andrea sustraerá el material para organizar y exponer su relato,

⁵⁴⁸ C. Martín Gaité, *Tirando del hilo...*, op. cit., p. 245.

⁵⁴⁹ B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina...*, op. cit., p. 34.

⁵⁵⁰ M. García Viñó, *La novela española del siglo XX*, Madrid, Ediciones Endimión, 2003, p. 68.

⁵⁵¹ J. Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1978, pp. 192-193.

reflejo del que “sale ilesa del peligroso convite de vida humana que se le ofrece, con todos sus problemas, todas sus angustias y todas sus tentaciones”.⁵⁵² Al convertirse, tiempo después, en portadora de discurso, Andrea, como reflexiona Sara Shyfter, se está erigiendo en una representante de las mujeres que buscan hallar un sitio en la España barrida por el conflicto bélico, y posteriormente gobernada por la tradición.⁵⁵³ Y, como resultado de esa parcial autobiografía de una estudiante de Letras, *Nada* es, en palabras de Iglesias Laguna, una novela testimonial importante por ser portavoz y exhibir el descontento de una generación, por descargar las ansias independentistas e inconformistas de las españolas.⁵⁵⁴ El relato de Laforet se empeña en convertirse también en un testimonio alusivo de esa cruda y desalentadora realidad que fue la posguerra.

La técnica narrativa del objetivismo, sistemáticamente practicada en tercera persona por los narradores de la década siguiente, es introducida en *Nada* mediante la perspectiva de su heroína Andrea; cual si cargara al hombro una cámara de filmar, focaliza y describe los rumbos de las Ramblas y del barrio chino barcelonés mientras persigue a su tío Juan que va en busca de su mujer. En esta escena, Andrea echa mano del juego de los sentidos centrados en el olfato y la mirada, todo iluminado por la luz de la luna y los faroles; así, desfilan los olores fétidos, la podredumbre de los restos del mercado, las ratas gordas, los perros sarnosos, los borrachos, los letreros luminosos que anuncian espectáculos de bailarinas y casas de juegos; todas estas descripciones de la decadencia aportan plasticidad al texto y lo dotan de una referencialidad: los escombros de la posguerra. Otro fragmento que muestra objetivamente la realidad circundante es el que se refiere a la mano de Angustias, un relato sinestésico que muestra una mano sensual pero desgarrada sobre el respaldo de una silla, capaz de gritar con sus dedos lo que calla la voz de la tía de Andrea. Esta forma de contar sobre la realidad exterior, ha llevado a Miguel Delibes a advertir que Laforet es una precursora de la narrativa de posguerra: “en *Nada* [existe] una aspiración de objetividad de la que Ferlosio y los componentes de la promoción de los años cincuenta harán uno de los pilares de la renovación literaria”.⁵⁵⁵ Pero también, en la narrativa de

⁵⁵² J. de Entrambasaguas, introducción a *Las mejores novelas contemporáneas (1945-1949)*, T.XI, Barcelona, Planeta, 1974, p. 161.

⁵⁵³ Ápod B. Ciplijauskaité, *La novela femenina... op. cit.*, p. 47.

⁵⁵⁴ Cf. A. Iglesias Laguna, *Treinta años de novela española. 1938-1968*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, p. 265.

⁵⁵⁵ M. Delibes, *La censura de prensa...op. cit.*, p. 83.

Laforet coexisten la descripción objetiva y la narración subjetiva que entrelazan ese marco irreal y de pesadilla al que hace alusión la narradora; ejemplificamos con dos casos. El primero es el desfile de borrachos y grotescos viandantes del barrio chino, el ruido y el olor a alcohol que detonan en la joven el “recuerdo vivísimo” de un carnaval entrevisto en la infancia, situación confusa e intimidante que la mantiene encogida “junto a la falda de mi madre”; nuestro segundo ejemplo, es el pasaje en el que Andrea pasea por las solitarias callejas góticas adyacentes a la catedral. La muchacha ha salido de casa de Ena, satisfecha de la música y el canto que ha escuchado de la madre de su compañera, y algo contenta por el vino con que fue obsequiada. A la descripción de las luces, las sombras, el viento frío y los edificios derruidos, contiguos a la vía Cayetana, se unen las impresiones fantasmagóricas que en sus sentidos dejan la noche y la aparición de un viejo mendigo, emociones que se vendrán abajo con la súbita presencia de Gerardo; Andrea se enfurruña con la llegada del joven: “¡Maldito! —pensé—; me has quitado toda la felicidad que me iba a llevar de aquí” (110). Advertimos en Andrea al personaje de focalización interna que en ocasiones reconoce mutilar su relato para no escandalizar al lector: “Todo esto estaba sembrado de palabrotas que recuerdo bien, pero, ¿para qué las voy a repetir?” (167), y que no sólo describe lo que ve, “sino de un modo general lo que cabe dentro del alcance de su campo de conciencia, esto es, lo que es alcanzado a través de otros sentidos, además de la vista, así como lo que ya es conocido previamente, y lo que es objeto de reflexión interiorizada”.⁵⁵⁶ La clave para intentar entender ese mundo absurdo de la calle Aribau, las ruinas vivientes de la posguerra, lo recuerda Andrea en las palabras que le confía su tío Román en su guardilla: ni las discusiones ni los gritos dentro de esa casa tienen una causa ni llevan a un fin. Se dan porque tienen que darse, sin mayores explicaciones. Tal vez sea la forma de manifestar que están vivos aquellos enajenados personajes de los que se ve rodeada la joven universitaria, y que, —lo demuestra su escritura desde el presente—, siguieron perviviendo en su memoria hasta convertirse en narración.

La narratividad de *Adolescente* se centra en una voz en primera persona que afirma llamarse Fernanda: estamos ante una narración en la que concuerdan el sujeto de la enunciación y el del enunciado. Fernanda reconoce que en ese tiempo evocado “apenas sabía expresarme mejor. Era demasiado joven” (269), y que con la experiencia aprendió los

⁵⁵⁶ A. C. Lopes y C. Reis, *op. cit.*, p. 102.

mecanismos de la locución: “Me parece que nací con la vida clara, como una aurora boreal, toda dentro de mí. ¡Pero explicarme! ¡Eso lo haría pasados los años! [...]. Y aún así, abrigo la sospecha de que doblando el tiempo como un pañuelo [...] todavía estaré descifrando conceptos que ahora presumo haber visto bien” (269). La confesión latente en la frase devela la impotencia de la palabra por revelar lo que expresa, la preocupación de quien narra por apresar el contenido de las nociones que siempre serán misterio.

La novela de Carmen Barberá se divide en tres libros, subdivido cada uno en capítulos. En el Libro Primero narra su nacimiento hasta los catorce años. El Libro Segundo se titula “Quince años” y el Libro Tercero “El tiempo perdido”, que abarca de los quince a los diecisiete años. El tiempo narrado de su vida abarca dos etapas, significadas por el espacio geográfico; la primera va desde que está en el vientre de su madre, su nacimiento y su bautismo en la isla de Tabarca; la segunda, el inmediato traslado de su padre, un arqueólogo, a Tarragona, ciudad en la que Fernanda vivirá hasta sus diecisiete años, edad en la que el relato se interrumpe con la huida, a causa de la guerra civil, hacia la cercana finca de un amigo de su padre muerto. Para narrar esa primera edad, una etapa de inconsciencia, recurre a una memoria ajena a ella, al misterio de la maternidad que vincula de por vida a la madre con la hija: “Me lo contó mi madre, o tal vez sin hablar, me lo inculcó en la sangre” (15). Según sus intereses expositivos, varios son los ritmos narrativos que la voz imprime a su relato. Los años infantiles son resumidos en unas cuantas escenas, ora yendo a pescar con el padre, ora conviviendo en el piso con su madre y la sirvienta. A veces recurre a la elipsis para pasar de la niñez a la primera adolescencia, como cuando se mira en el colegio: “Y ya los días y los años se sucederían iguales tras mi pupitre infantil” (52), pues en el inmediato bloque narrativo se ocupa de otra edad: “Cuando bajé, siendo bachiller, a despedir a la monjita Sagrario” (53). Y, mediante descripciones y reproducción de diálogos entre sus amigas, se concentra en escenas prolongadas, como en la playa donde ocurre su primer enamoramiento de un joven, en el último verano, antes de entrar al instituto. Y para demostrar la diferencia de mentalidades entre sus padres, en el capítulo VI del Libro Primero, titulado “Ellos y yo”, Fernanda reproduce las palabras que van diciendo sus padres durante el itinerario de la casa a la playa; en esta confrontación de concepciones, realizadas por la disposición tipográfica, se deducen las visiones contrapuestas que tienen de la vida y de sí mismos: a él sólo le interesa conversar sobre la antigüedad clásica y las

ruinas; a la madre sólo le importa discurrir sobre la inmediatez de la vida, los paisajes marítimos y los atractivos de la tierra.

Destacable en *Adolescente* es la narración del entrecruzamiento de un tiempo referencial histórico y un tiempo de vida: el estallido de la guerra civil en plena pubertad de la heroína. Fernanda comienza a narrar su existir a partir de 1919, año de su nacimiento, hasta sus diecisiete años, clímax del relato correspondiente a julio de 1936, fecha de la sublevación militar, estableciéndose entre esta novela de Barberá, *Primera memoria* y *Luciérnagas*, intertextualidades argumentales y temáticas. En las tres obras, el surgimiento del conflicto es un factor que trastoca las vidas de sus actantes, como reconoce la heroína de *Adolescente*, pues explica, refiriéndose a la guerra, que “aunque nada tengan que ver ciertos cataclismos con cinco jovencitas floreciendo en un ambiente encalmado, igualmente se desbordan y las cubren, y las arrastran, dejando en memoria de ellas un imposible rastro” (283). Al mirar el intenso estupor y el ajeteo a su alrededor, al otro día de saberse la noticia sobre el inicio del conflicto, Fernanda admite que “nos acababan de echar del Paraíso” (290), idea que hace alusión a las quimeras despreocupadas de la infancia y a “los candores colegiales, el primer pálpito de amor” (290). Lo narrado por este “ser-marcado-por-el-pasado” es un asedio a la memoria, la evocación de una bella etapa de formación cortada de tajo por la guerra y el desarraigo, un irse de casa para refugiarse en una finca segura y esperar el porvenir. No es casual que el epígrafe de la novela sostenga una reflexión sobre la temporalidad de la existencia humana de San Agustín: “el tiempo pasado [...] es una larga memoria del pasado [y] el tiempo futuro no es, sino que es una larga expectación del futuro”. Fernanda narra desde un presente de su escritura que es, temporalmente hablando, el futuro al que se proyectaba su adolescencia. Como su padre arqueólogo, ella también se vuelca sobre un pasado, el suyo, la arqueología de sus diecisiete años que desentierra con la palabra para verse esculpida en ella.

En *Primera memoria*, Matia también relata, “a través de un procedimiento evocativo”, los odios individuales y colectivos entre las marcadas clases de Mallorca,⁵⁵⁷ es decir, el violento microcosmos de lo que sucede en el resto de España, pero también, al contar retrospectivamente, la voz ejecuta una denuncia de *sí misma*⁵⁵⁸ al señalar

⁵⁵⁷ S. Sanz Villanueva, *Historia de la Literatura Española...*, op. cit., p. 109.

⁵⁵⁸ Cf. A. Zahareas, op. cit., p. 144.

acusadoramente a la jovencita que ha ido “llenando la memoria de indicios autoincriminadores”.⁵⁵⁹ En *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, el propio personaje Pascual explica a don Joaquín que las memorias significan un acto público de confesión y arrepentimiento; pues bien, estas dos intenciones parecen regir el espíritu narrativo de Matia, y con la escritura de su primera memoria vive el presente atribulada por los fantasmas tortuosos de su pasado de vulnerable adolescente, aquéllos que la habitaron y que siguen martirizando su conciencia adulta. La historia novelesca de *Primera memoria* es conducida por una voz que, ya distante del conflicto bélico, se detiene a desmenuzar sus catorce años, la encrucijada de una etapa a otra de la vida, justo en el “momento del despertar al amor, la ternura de unas caricias, la comprensión de su manera de ser, y el desamor, incluso cuando deviene odio”.⁵⁶⁰ En estas memorias (la estancia de seis meses en casa de su abuela materna) se plasma la incompleta visión del mundo de un inexperto ser que hace un “recuento de los primeros recuerdos que marcan la condición de una persona, de una mujer. [Matute] ofrece la historia de la mujer incapaz de rebelarse en gran parte por temor a lo que está del otro lado de la libertad”,⁵⁶¹ un ser temeroso que se desliza al hipócrita mundo de los adultos, al de “las fuerzas sociales e instituciones [que] obligan a Matia a incorporarse al mundo de los mercaderes”.⁵⁶² Con su complicidad y felonía, la protagonista entra al juego de las apariencias y simulaciones que tanto detestaba en los otros, tanto en su familia como en el pueblo mallorquín; la heroína aprende con amargura que la falsedad ha penetrado tanto a nivel de la conciencia individual como de la conciencia colectiva. Redondo Goicoechea ve en esta “fusión de historia y arquetipos simbólicos (ritos de paso), de realismo y fantasía”,⁵⁶³ puestos en boca de una narradora protagonista, uno de los hallazgos de la ficción novelesca de Matute, ficción capaz de revelar una conciencia escindida entre un *antes* y un *ahora*, dos perspectivas del yo que confirman la distancia temporal entre la iniciada protagonista y la madura narradora, entre la perdedora y vencida por unos pasados acontecimientos que clamaron narración.

⁵⁵⁹ G. C. Nichols, *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1992, p. 68.

⁵⁶⁰ G. Gullón, introducción a *Primera memoria*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, p. XXXII.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. XXX.

⁵⁶² J. Ortega, “La frustración femenina en *Los mercaderes* de Ana María Matute”, *Hispanofila*, n° 53, enero 1975, p. 34.

⁵⁶³ A. Redondo Goicoechea, “La obra narrativa de Ana María Matute”, *Compás de Letras*, n° 4, junio 1994b, p. 66.

La dificultad de trazar fronteras temporales en *Tristura* se debe no sólo a una voluntad creadora que rebasa los alcances del relato realista tradicional y se acerca a formas expresivas más complejas y experimentales, sino a la intención de otorgarle al tiempo un tratamiento simbólico; la remembranza de la narradora protagonista hurga en los recuerdos fragmentados de unos años de formación poco gratos y estimulantes: lo vivido y padecido en un microcosmos del que se siente excluida por un mundo arbitrario que se sustenta en la apariencia y que impone sus propias observancias, absurdas y contradictorias, las más de las veces. La quiebra de la temporalidad cronológica en *Tristura* es indisoluble de la fractura del discurso narrativo, patentizándose los esfuerzos, desde la distancia, por la reconstrucción de lo que aún habita la memoria: los restos de la infancia perdida rehechos a través de la narración. En esta novela de Quiroga, el tiempo —patentiza Torres Bitter— “avanza en una linealidad continuamente interrumpida, como consecuencia de constantes saltos hacia atrás que inauguran otros planos temporales, ya sea fuera (nivel de cursiva) o dentro (párrafos que el narrador coloca entre paréntesis) del marco de dos años”.⁵⁶⁴ En la ruptura con la linealidad del relato se narran asuntos que se explican después, en el siguiente párrafo, y que por lógica tuvieron que ocurrir primero, como el regalo del lápiz dorado que le hace a Tadea su pariente Julia cuando celebra la comunión: primero Tadea menciona que lo tiene en su faltriquera, para más tarde explicar cómo llegó a sus manos. Algunos recuerdos son más lejanos que otros, surgen encabalgando sensaciones, como cuando la heroína juega a las tabas con sus primos y de pronto se traslada a su aldea, a la sensación en su palma de los huesos del cordero Balazer que criaba junto con Leontina. O en la sala de música de casa de la abuela, cuando busca la guitarra que supuestamente tocaba su madre, como le había dicho Julia, y se remite a un diálogo con Tina sobre la afición musical de la madre, o cuando acude con sus parientes a la misa y no deja de pensar en las misas que se realizaban en la casa de su padre.

En la sintaxis narrativa, Quiroga echa mano de secuencias de frases cortas o palabras con punto seguido que parecieran imitar un monólogo interior; también de frases escritas en francés, ya sea porque las dice la institutriz o las repite el primo de Tadea, y fragmentos de cancioncillas intercalados entre los párrafos; abundan los diálogos entre las

⁵⁶⁴ B. Torres Bitter, “*Tristura* de Elena Quiroga: de los signos temporales a la organización antitética del relato”, *Analecta Malacitana*, X, n° 2, 1987, p. 408.

muchachas del servicio de casa, o trozos sueltos de charlas entre los tíos, o párrafos yuxtapuestos que parecen agolparse por asociación de ideas, donde el presente cede ante el fluir del pasado con sus voces y formas de hablar de la gente del campo gallego. En el discurso de *Tristura* sobresale también la meticulosidad de algunos párrafos, sobre todo los que describen espacios físicos, cualidad atribuida por María del Carmen Riddel a las “maneras de fijar la atención [de la narradora protagonista] en algo concreto para combatir lo inconcreto y la inseguridad de las situaciones que se le imponen”.⁵⁶⁵

Un tono poemático destila la novela de Quiroga. De la objetividad de algunas descripciones del ambiente, del detalle sobre la disposición de los salones y cuartos en la casa, de la orientación del jardín de los plátanos, por ejemplificar, pasa la voz a la visión subjetiva, cercana al aliento poetizado. Por eso, Conde Peñaloza no duda en considerar a *Tristura* también como una novela lírica, ya que en ella abundan las imágenes sugestivas y las recreaciones de los sentidos.⁵⁶⁶ La reconstrucción quebrantada que consuma la memoria se vuelca hacia retazos de recuerdos y voces que conducen al lector implícito a un tiempo interior, vagaroso, un tiempo caótico, sobre todo en las partes correspondientes al pasado más remoto de Tadea en la aldea con su nodriza, segmentos que interrumpen el fluir del relato en un primer plano temporal, el acaecido en Santander, en casa de la abuela. Lo que hay que entender en el discurso de la novela de Quiroga es que

en los relatos de infancia en primera persona lo [...] más realista no es hacer una reconstrucción minuciosa del pasado y del entorno histórico, sino evocar a grandes rasgos ese entorno y centrarse [...] en una selección de episodios puntuales que afloran de la memoria en función de la importancia o de las consecuencias que tuvieron para la vida de la niña o el niño que los vivió y que recuerda y narra muchos años después.⁵⁶⁷

Es así como *Tristura* revela a una voz que “*transforma* la materia del pasado, la desmenuza y sabotea su cronología, sólo movida por la intención de comprender su presente, como el resultado a su vez de una transformación”.⁵⁶⁸

Estos cuatro *Bildungsromane* puntean el conflicto entre el mundo interiorizado y la realidad exterior expresada por una instancia narradora que es “conciencia que oye el

⁵⁶⁵ M. del C. Riddel, *La escritura femenina en la postguerra española*, New York, Peter Lang Publishing, 1995, p. 90.

⁵⁶⁶ Cf. R. Conde Peñaloza, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶⁷ M. Almela, “Para que la vida no yazga envuelta en alto olvido’. Imágenes de la memoria en la obra de Francisca Aguirre”, *Ecos de la memoria*, Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmán y Marina Sanfilippo (coordinadoras), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011, p. 16.

⁵⁶⁸ B. Torres Bitter, *Estudio de los modos narrativos...*, *op. cit.*, p. 106.

retumbar de las voces reanimadas por la memoria”.⁵⁶⁹ Los retazos de pensamientos, sonidos y sensaciones son reconstruidos y remolcados a la temporalidad presente por una conciencia relatora, tal como se suponen que irrumpieron ante sus sentidos, pues, afirma Gaston Bachelard, la “memoria es un campo de ruinas psicológicas, un revoltijo de recuerdos. [Por eso] toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo”.⁵⁷⁰ En ese mirarse hacia adentro, en ese escuchar sus voces interiores, Tadea deja que imaginación y memoria pugnen por agitar la infancia inmóvil, juventud si nos extendemos a Fernanda, Matia y a Andrea, etapa que permanece aún dentro de sus seres, para darles las imágenes de sus vidas, a las que otorgan sentido en la palabra. Imágenes que, como afirma la voz de *Tristura*, emergen de ese “tiempo túnel, un tiempo largo, sonámbulo” (77) que se extiende hasta las regiones del subconsciente, ahí donde permanecen instalados los sueños y los recuerdos.

3.2 EL DIARIO O LA MEMORIA: LA ESCRITURA DEL PROCESO DE CONCIENCIACIÓN EN *CINCO SOMBRAS* (EULALIA GALVARRIATO), *ENTRE VISILLOS* (CARMEN MARTÍN GAITE) Y *LOS ABEL* (ANA MARÍA MATUTE)

Por medio de la confidencia o la confesión, la narradora protagonista se adentra en el conocimiento de sí misma; asiste a su metamorfosis, porque quien “narra su propia historia descubre lo que es y lo que todavía no es y ese descubrimiento es el que permite una conversión”.⁵⁷¹ Con la conformación de una escritura, de un espacio textual íntimo, las heroínas viven el tránsito de ser un objeto narrado a convertirse en un sujeto que, al ser portador de palabra e historia propias, es capaz de abatir el silencio y alzarse sobre el vacío interior. Los personajes realizan prácticas discursivas basadas en la lectura y escritura, y en el que, según Edna Aizenberg, el *Bildungsroman* despliega su propia ficcionalidad,⁵⁷² porque la palabra, ya oral, ya escrita, no le es ajena al personaje iniciado, protagonista que

⁵⁶⁹ Ibídem, p. 52.

⁵⁷⁰ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, op. cit., p. 151.

⁵⁷¹ M. Gómez Blesa, op. cit., p. 169.

⁵⁷² Cf. E. Aizenberg, “El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra”, op. cit., p. 543.

es “actor y receptor de su propio proceso formativo, gestado en [la] conflictividad” del yo-Mundo.⁵⁷³

Cinco sombras y *Entre visillos* son ficciones fragmentadas en sus discursos por la inclusión de un diario escrito, forma de escritura que es reconocida tanto por el narrador como por sus protagonistas; en *Los Abel*, Valbanera emprende la hechura de un manuscrito en clave confesional, una especie de memorial que conforma la parte medular de la composición novelesca. Este recurso narrativo que las escritoras instauran es, como considera Domingo Ródenas de Moya cuando indaga en la metaficción, la literatura *en la literatura*: la técnica de la incrustación o el diseño de cajas chinas,⁵⁷⁴ la escritura dentro de la escritura.

El diario o la memoria es un procedimiento narrativo que revela la interioridad de las jóvenes autoras, un “construirse un espacio propio interior”,⁵⁷⁵ un punto de vista donde van quedando constancias de sus procesos de concienciación sobre las piezas humanas que van conformando el tablero del mundo más inmediato. Este espacio escritural generado por el diario personal permite a la narradora racionalizar acciones propias y ajenas, en un permanente cuestionamiento del medio ambiente. Así lo dejan entrever Rosario, Natalia y Valba, autoras ficcionales que no se plantean en ningún momento ser escritoras o artistas de la palabra, pero que intuyen un acto de purgación y búsqueda en el presente de la enunciación; por lo general, se trata de “convertir sufrimiento en palabra, [en estos casos] escrita”.⁵⁷⁶ Rosario, la segunda de las hermanas de *Cinco sombras* asienta en su diario los recuerdos infantiles, la convivencia con sus consanguíneas y con su indiferente padre, así como los pormenores de la primera y platónica experiencia amorosa; en *Entre visillos*, Natalia, la más pequeña de las hermanas Ruiz Guilarte, va revelando en su escritura una sensible personalidad que elabora maduros puntos de vista sobre los otros; Valba, da cuenta en un documento de lo vivido al lado del padre y los hermanos, su odio por un enamorado del pueblo y su pasión por un hombre al que admira, pero que la abandona en la ciudad al no sentirse capaz de amarla. En estas tres heroínas, la confrontación de los deseos con el

⁵⁷³ S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, “De la limitación histórica a la proyección universal en la novela de aprendizaje”, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁷⁴ Cf. D. Ródenas de Moya, “La metaficción sin alternativa: un sumario”, Barcelona, Antrhropos, 2005, p. 47.

⁵⁷⁵ B. Ciplijauskaitė, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, p. 21.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 58.

mundo se establece a través de un expresarse desde la subjetividad. Son personajes que emprenden la narración desde una interiorización de los sucesos de su entorno sobre los que vierten un cúmulo de impresiones y sensaciones que van delineando una personalidad en formación. En este sentido, como expusimos con las cuatro novelas de concienciación anteriores, estos tres relatos también configuran un discurso-testimonio literario, pues los manuscritos de las narradoras protagonistas develan la idiosincrasia patriarcal dominante en sus momentos históricos, sólo que sus discursos son fraguados desde la inmediatez o la casi inmediatez de los sucesos.

Cinco sombras es, junto a *Entre visillos*, los dos únicos de nuestros relatos que explicitan y otorgan al *diario* de Rosario y Natalia esa cualidad de escritura. La diferencia estriba en que en *Cinco sombras* destaca la ausencia de la protagonista, pues Rosario ya está muerta, lo contrario de *Entre visillos*, relato en el que lector se asoma a la página del diario en el momento mismo de su confección. En los dos diarios se pone de manifiesto la preocupación por plasmar los hechos que van aconteciendo alrededor de la iniciada, aunque desde perspectivas distintas, y su atención se centra más en las impresiones del instante que en los recuerdos, pues “el diarista escribe día a día, sin distancia temporal de lo ocurrido, sin proyecto concertado y con menor grado de selección, constatando el transcurrir de su existencia desde el mismo presente. La actualidad de su vida es lo que le importa resaltar a Natalia”,⁵⁷⁷ por eso, en el diario la presencia del medio físico es también protagonista, de tal modo que paseos, climas, costumbres y hábitos revelan la íntima relación entre el entorno y la diarista.⁵⁷⁸ Así acontece también con Rosario, una de las voces en la poliédrica estructura narrativa de *Cinco sombras*. Un “tono lírico evocativo” domina la materia novelesca de Galvarriato —escribe Ignacio Soldevilla Durante—, y por el tono del relato de su protagonista, permea un lirismo sentimental complementado con un lirismo sensorial que encauza la “evocación de objetos, interiores, jardines y sus habitantes [así como] de paisajes”.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ J. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Editorial Gredos, 2003, p. 109.

⁵⁷⁸ Cf. A. Caballé, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁷⁹ I. Soldevilla Durante, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, p. 157.

La voz que predomina en la novela de Galvarriato es la de un narrador personaje, con categoría homodiegética,⁵⁸⁰ que ha participado de lo que cuenta: desde el presente, el anciano desengrana para Julia y Elvira, las dos hermanas herederas de la casa (y, por tanto, del costurero y del Diario de Rosario), la historia penosa de las cinco hermanas que habitaron ese recinto, tragedia de la que él fue testigo. Privilegiado observador de cinco existencias, pero también de cinco muertes que narra desordenadamente, como él mismo reconoce en su exposición. Don Diego se configura como un personaje bisagra, ya que por su labor de narrar a las jóvenes la vida del padre y de sus cinco hijas, comunica y enlaza el pasado con el presente, no sólo a nivel anecdótico, sino a nivel sentimental, como confiesa a su oyente: “Y dentro de mí es posible el milagro: ellas tienden hacia usted sus manos, y usted las estrecha en las suyas, y las acerca a su corazón”.⁵⁸¹ Paralelamente a esta voz, participa también, aunque en proporción menor, un narrador omnisciente cuya función es describir las acciones de don Diego o de sus escuchas, principalmente el actuar de Julia. El relato se complementa con las conversaciones que Julia sostiene con don Diego, así como las cartas intercaladas que Julia escribe a su amiga Carmen, donde le cuenta sus vivencias en la ciudad, sus estados de ánimo y las impresiones que le suscitan las palabras del anciano. Otra carta que se cita en el relato es la que Isabel envía a sus hermanas para informarlas de su delicado estado de salud; el corto contenido de la misiva (cuatro líneas) es citado por don Diego.

La variante narrativa que más nos interesa para nuestro estudio es el mismo diario incluido dentro de la novela, espacio textual que configura a Rosario como narradora autodiegética; se trata de un cuaderno de tapas grises que Rosario llenaba antes de acostarse, y que con el tiempo se vuelve memoria porque su voz más íntima, suspendida por la repentina defunción a los veinte años, queda en manos de los otros: primero de María, la hermana mayor de Rosario; más tarde de Diego, que se apodera del escrito cuando se lo entrega la propia María, la última de las hermanas que queda viva, y, como las capas de una cebolla, los lectores asistimos a cada línea del manuscrito por las manos de

⁵⁸⁰ Las informaciones que aporta un narrador homodiegético han sido sustraídas de su propia experiencia diegética; con este material construye su relato. Este tipo de narrador ha “participado en la historia no como protagonista, sino como figura” estrechamente solidaria con los protagonistas centrales (M. López y C. Reis, *op. cit.*, p. 161).

⁵⁸¹ E. Galvarriato, *Cinco sombras*, Barcelona, Ediciones Destino, 1947, p. 145. Las subsiguientes citas de la novela las señalamos entre paréntesis.

Julia, a quien Diego entrega el diario por el interés que el anciano advierte en ella y por el recuerdo de unos lazos familiares afectivos, mas no de sangre, entre Julia y las mujeres del costurero (tanto Julia como Elvira, se devela al final del relato, son hijas del único novio que tuvo María, la mayor de las hermanas, hombre al que nunca perdió la pista). Así pues, es el diario el conector entre dos tiempos: el presente de una lectora que en mucho se identifica con las vidas de las mujeres que fueron muriendo una a una (“lamento no haberlas conocido y no ser como ellas, y creo que las quiero ya”), y a las que atisba en ese pasado suspendido por la escritura, pero que cobra de nuevo corporeidad ante sus ojos, confrontándose con su presente. Pero también de este modo, como apunta Jenny Fraai, “la silenciosa Rosario, como protagonista del diario, trata de conseguir, narratológicamente, cierto status frente a Diego, el narrador”,⁵⁸² condición que en tanto autora sin duda alcanza, pues gracias a sus trazos sabemos de sus sentires ante el ser amado y de sus dolores por la muerte de sus hermanas, principalmente por Laura, la que se casa con el hombre que el padre había dispuesto para ella. En ese registro permea el despertar al erotismo, pero también la noción de la vida finita, pues en él se “nos revela los más ocultos arcanos de una criatura que se consumió en silencio; ni ella ni el protagonista supieron abrirse a un amor que los hubiera salvado”.⁵⁸³

Por la inclusión del apartado titulado DIARIO DE ROSARIO en *Cinco sombras*, consideramos a esta creación de Galvarriato dentro de la metaficción, concretamente como cierto tipo de metanovela de la lectura, ya que siguiendo la definición de Gonzalo Sobejano, esta clasificación de la autorreferencialidad ocurre cuando el texto se centra en el mundo del lector fictivo durante el acto de leer, es decir, que la acción de la lectura ocupa un lugar primordial en el texto.⁵⁸⁴ El diario de Rosario abarca cincuenta páginas del total de la novela, de la página 189 a la 238, en la edición que tratamos. Sus partes están separadas unas de otras por un asterisco y, como la misma Rosario reconoce, no se trata estrictamente de un diario, pues no hay continuidad de día a día; la única temporalidad que poseemos los lectores es que lo comenzó a escribir su autora un primero de enero, y lo que el lector va leyendo de su contenido es lo que va siguiendo simultáneamente Julia, por lo tanto, el acto

⁵⁸² J. Fraai, *Eulalia Galvarriato (1904-1997)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003a, p. 33.

⁵⁸³ F. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española XII. Posguerra: narradores*, Pamplona, Cénlit ediciones, 2000, p. 316.

⁵⁸⁴ Cf. G. Sobejano, “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, n° 512-513, agosto-septiembre 1989, pp. 4-6.

de leer de Julia como lectora fictiva ocupa un espacio nada desdeñable en el entramado del relato. Incluso, antes de empezar a leerlo, Julia disfruta su materialidad, lo examina con esmero: la letra “es redonda, menuda, sin rasgos superfluos. La tinta en las primeras páginas tiene un tono pardusco; después, durante unas diez páginas es encarnada, y al final vuelve a ser negra, más negra que al principio” (187). Julia, una lectora acuciosa, se fija también en el trazado de ciertas letras: “Se pierde, más bien, en la contemplación de la tilde de una *t* que se quedó demasiado alta; en la línea casi imperceptible que unió, sin querer, el rasgo final de una palabra, con el punto que cayó después sobre la *i*” (188). Julia se solaza con la forma, pero se indigna y se solidariza con los contenidos: los padecimientos de las muchachas. La repentina aparición de la voz omnisciente, como acotación teatral, refuerza el ejercicio de la actividad lectora de Julia, pues da cuenta de sus reacciones ante lo que examina, como cuando llega a la parte en la que Rosario prefiere ahogarse ella antes que un ser querido: “... Julia deja caer el cuaderno sobre las rodillas. Laura... fue Laura quien se ahogó... No; Dios no quiso escuchar la ardiente plegaria de Rosario [...]. Julia sigue leyendo” (219). Entre la emisora y la destinataria del Diario se ha establecido un peculiar pacto de lectura: Rosario es una lectora de sí misma, la receptora original de sus experiencias y constructora de su propia memoria al redactarse; en su actividad lectora, Julia se transforma en autora que se *escribe a sí misma* con la experiencia ajena, con lo vivido por otro pero que pasa a formar parte de ella, como si lo hubiese escrito de su puño y letra, advierte Emilio Lledó,⁵⁸⁵ de ahí que se emocione o se indigne con lo que van descubriendo sus ojos, “una mezcla no menos sutil en la indiscreción de una mirada y la impunidad de una lectura solitaria”.⁵⁸⁶

En el fondo, como pretenden las memorias, la misma Rosario parece confeccionar cada frase para dejar constancia de la existencia, con el pleno deseo de ser leída *a posteriori*, por ello, en algunas de sus páginas expresa indirectamente al hombre que ama, su temor al olvido: “Tengo miedo y no sé lo que temo. Que te vayas, que no te acuerdes más; que por las noches, cuando te vas de aquí, y estés sólo en tu cuarto, leas o duermas indiferente y solo, desligado y libre” (217). Además, el acto consciente de la escritura es otra evidencia de la necesidad de dejar las huellas de uno mismo y de la recepción del

⁵⁸⁵ Ápud J. Romera Castillo, *De Primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 26-27.

⁵⁸⁶ P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*, *op. cit.*, p. 390.

entorno: “*Siempre es lo mismo, nunca nos ocurre nada bonito y extraño que merezca contarse. Y es por eso mismo por lo que yo quiero dejarlo escrito: tengo miedo, tengo mucho miedo de que esta vida nuestra, tan igual y tan gris, se nos vaya del todo sin darnos cuenta*” (190. La cursiva es nuestra).

La labor de Rosario, “la paciente tarea de escribir en soledad, luchando por alcanzar esa ilusión de ser-más, revela un profundo anhelo humano: perdurar”.⁵⁸⁷ Aunque la actitud de la joven es exteriorizar espontáneamente el yo, afianzar su voz y existir como persona, en esas especies de cartas que se escribe a sí misma su posición es distinta a la pretensión primera de un escritor: ser leído en el futuro por personas distintas a él. El diario, volvemos a Caballé, es “una escritura endogámica, desarrollo de una expresión formulada en primer lugar para uso del que lo escribe”, por lo que carece del “ámbito público de la comunicación”.⁵⁸⁸

A pesar de que no toda la narración se centra en Natalia, la protagonista de la novela de Carmen Martín Gaité, la consideramos, al igual que a *Cinco sombras*, un tipo especial de *Bildungsgroman*; en este sentido, estamos de acuerdo con María del Carmen Riddel cuando considera a *Entre visillos* una novela de formación, “aún cuando difiere del modelo más tradicional en la medida en que nos presenta a Natalia formándose por encuentros consecutivos con un repertorio de experiencias de vida”,⁵⁸⁹ pensamiento en el que también coincide Marina Mayoral al considerar a *Entre visillos* no sólo como una ficción de protagonismo colectivo en el que sobresalen cuadros de distintos tipos de mujeres, sino como una novela de aprendizaje por la importancia concedida al personaje de Natalia, quien está en el momento de transición de la infancia a la juventud.⁵⁹⁰ En el mismo sentido, se pronuncia José Jurado Morales al suscribir *Entre visillos* dentro de la categoría del *Bildungsroman*, con el argumento de que algunos de “sus protagonistas viven un proceso de formación, de descubrimiento de su persona y del mundo circundante que ha de conducirle a un estado de concienciación y maduración”.⁵⁹¹

Entre visillos se organiza, al igual que *Cinco sombras*, a partir de una pluralidad de voces enunciativas que van turnando sus intervenciones a través de los dieciocho capítulos

⁵⁸⁷ G. Sobejano, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁸⁸ A. Caballé, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁸⁹ M. del C. Riddel, *op. cit.*, pp. 104-105.

⁵⁹⁰ Cf. M. Mayoral, prólogo a *Entre visillos*, Madrid, Austral Destino, 2007, pp. 19-39.

⁵⁹¹ J. Jurado Morales, *op. cit.*, p. 356.

que estructuran la novela, otorgándole un carácter coral a la narración. Los narradores se dividen en cuatro, según el número de sus intervenciones: 1) una voz omnisciente en tercera persona que narra de manera objetiva, o que transcribe en estilo indirecto lo que los personajes dicen o piensan, o bien, describe sus acciones; participa en nueve capítulos; 2) una voz en primera persona que pertenece a otro protagonista: Pablo Klein, joven pero maduro profesor de alemán en un instituto que, cual espectador, glosa su estancia en la ciudad desde su propia perspectiva, una focalización venida fuera del espacio representado y con la experiencia de conocer otros países y culturas; interviene en siete capítulos; 3) la voz de Natalia Ruiz Guilarte, joven heroína que en dos apartados narra en primera persona (discurso autodiegético) su forma de ver los acontecimientos; a esta mediación se agregan dos páginas de un diario escrito por ella misma, intervención que abre la novela. Aunque por el tono confesional que utiliza, la narración en primera persona bien pudiera conformarse como una extensión del mismo diario;⁵⁹² 4) una carta (dos páginas) que escribe Julia, la hermana de Natalia, a su novio que trabaja en Madrid. La voz omnisciente del relato se introduce en ocasiones en la conciencia de los personajes (estilo indirecto libre o monólogo narrado), y, a veces, en forma de omnisciencia selectiva, o sea, mirando a través de un personaje; de vez en vez surgen algunos breves fragmentos en forma de soliloquios. Todas las voces, tanto las masculinas como las femeninas, cumplen con la función de hablar de los personajes que van apareciendo en los capítulos e irlos interrelacionando para aportar diversas perspectivas de la realidad, como en un mosaico, de lo que ocurre en el interior de una sociedad de una capital de provincias, especialmente entre la gente joven, con especial énfasis en el mundo de la mujer. De esta forma, la ficción de Carmen Martín Gaité ayuda a conocer la intrahistoria de la posguerra española,⁵⁹³ un constreñido marco social capaz de asfixiar a algunas individualidades pensantes y sensibles.

Entre visillos mantiene ciertas pautas de la novela social practicada en los cincuenta, como ha estudiado Héctor Medina: “ausencia del autor, objetivismo, visión realista del mundo cotidiano, tiempo y espacio reducidos, abundancia de personajes que se definen dialogando, anécdota simple pero significativa, todos elementos que favorecen la denuncia

⁵⁹² El encuentro con el diario de Natalia va a suponer una segunda redacción de la novela, que —como ha demostrado José Teruel— se llamaba en su primera elaboración *La charca* y era un relato de conductas con un narrador objetivo en tercera persona. El diario de Natalia será por tanto un cambio fundamental en la concepción última de la novela.

⁵⁹³ J. Jurado Morales, *op. cit.*, p. 58.

implícita”,⁵⁹⁴ aunque posee también, debemos decirlo, una prosa de elaboración neorrealista al anteponer la preocupación estética a la ética, al ahondar en la realidad íntima de los individuos, en “una perspectiva interior que sondea y proyecta a la persona, a la vez que registra la condición de una colectividad [...] la intrahistoria acondicionada por la historia”.⁵⁹⁵

Para estudiar el objetivismo testimonial en *Entre visillos*, Manuel Seco destaca las peculiaridades léxicas y sintácticas que conforman la “autenticidad lingüística” de Martín Gaité. En esta novela, de acuerdo con el filólogo, se retrata la lengua coloquial a través de una “sintaxis dinámica, liberada, o más bien, exenta de ciertos cánones que la lógica impone a la lengua ‘formal’” y el uso del léxico se difumina en aras de la forma conversacional.⁵⁹⁶ De estas observaciones se desprende que una categoría narratológica señalada por la crítica como de lo más logrado en *Entre visillos*, es la recreación de los diálogos de los personajes femeninos, conversaciones abundantes y banales en las que se transparenta la “falta de libertad [que] se transmite por el lenguaje [pues] todas las chicas excepto la 'lagarta' hablan igual”.⁵⁹⁷

En la enunciación en primera persona, la joven de dieciséis años y estudiante de bachillerato, revela el conjunto de experiencias que van integrando su personalidad insatisfecha, ya que es, como las iniciadas de otras novelas, una escrutadora de su circunstancia y está consciente de las preocupaciones triviales que apabullan a las chicas. Usa un cuaderno para su diario y, celosa de su intimidad, lo oculta de las miradas de sus hermanas, como también lo hace Rosario en *Cinco sombras*. En él anota las impresiones y los desacuerdos que le sugieren las relaciones con sus amigas, con sus hermanas, con el profesor Klein, con su padre y su tía. Desde sus primeras líneas se revela un espíritu nada superficial, distinto a las muchachas de su ciudad; por ejemplo, no comparte las ilusiones de su amiga Gertrudis, de la misma edad que ella, que a punto está de desposarse con un piloto, ni los entusiasmos por la fiesta, los atuendos, los regalos y el matrimonio que representa para Gertru la realización personal como mujer; es palmario el distanciamiento,

⁵⁹⁴ H. Medina, *La novelística de Carmen Martín Gaité: búsqueda de una voz*, Tesis de Doctor of Philosophy, Brown University, 1985, p. 60.

⁵⁹⁵ J. Kronik, “La narrativa de Martín Gaité: escalas y contextos”, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Emma Martinell Gifre (coord.), Universidad de Barcelona, 1997, p. 31.

⁵⁹⁶ M. Seco, “La lengua coloquial: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité”, *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 366-376.

⁵⁹⁷ B. Ciplijauskaitė, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, op. cit., p. 18.

el silencio que se interpone entre ellas, como estampa la propia Natalia en sus apuntes: “Me dijo que por qué estaba tan callada, que le contase alguna cosa, pero yo no sabía qué contar”.⁵⁹⁸ A través de la redacción propia, Natalia va tomando conciencia de su vida y sus relaciones con los otros, y es a partir de la segunda parte de la obra cuando empieza a dejar rastros de la admiración y del enamoramiento por Pablo, el primer hombre que le infunde ánimos para trazarse un camino distinto a la usanza: “Entonces me di cuenta de lo maravilloso que era que me hubiera invitado y me entraron ganas de marcharme con él. Me puse a pensar en todo lo que había dicho, en la conversación dejada a medias” (185).

El diario de la adolescente es su inmersión en sí misma, la toma de posesión de la parte de mundo que le corresponde, por lo que representa una especie de interlocutor, un espejo de palabras en el que asoman sus dudas. Coincidimos con la visión de María del Mar Martínez Rodríguez cuando considera que el diario significa para Natalia “su vía de evasión y de rebeldía frente a la realidad circundante, pues es la única salida a su alcance ante la represión social”⁵⁹⁹ que flota en esa ciudad. Por eso, Tali se encierra en la intimidad de su habitación para verter sus temores y conversar con sus propios fantasmas, para hacerles frente porque se ha inventado en el papel a su interlocutor ideal en el que encuentra el autodescubrimiento y su autoafirmación, su no resignación a los dictados provenientes de más allá de su conciencia, porque el diario es “una modalidad catártica del hablar en soledad” y es también el sitio “donde uno recupera y construye, al mismo tiempo, su identidad”.⁶⁰⁰

Otro modo de persistir a través de la memoria es el caso de la protagonista de *Los Abel*. La estrategia narrativa de Matute es el manuscrito olvidado que emerge de un cajón secreto de escritorio. En los primeros cuatro apartados de los veintinueve de la novela, un narrador anónimo declara sus deseos por retornar a un pueblo de su infancia, lugar donde residían los parientes lejanos de su madre: “Quisiera volver allí y conocer la verdad de todo aquello. Y volveré; cualquier día volveré”.⁶⁰¹ Su pretensión no es sólo conocer el escenario de la tragedia de los Abel, sino escuchar los testimonios de la gente que los conoció; por

⁵⁹⁸ C. Martín Gaité, *Entre visillos*, Barcelona, Ediciones Destino, 1995, p. 12. Las páginas de las siguientes citas las pondremos entre paréntesis.

⁵⁹⁹ M. Martínez Rodríguez, *El lenguaje del auto-descubrimiento en la narrativa de Mercè Rodoreda y Carmen Martín Gaité*, Tesis de Doctor of Philosophy, University of Wisconsin-Madison, 1988, p. 68.

⁶⁰⁰ A. Caballé, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁰¹ A. M. Matute, *Los Abel*, Barcelona, Ediciones Destino, 1998, p. 13. Las páginas de los fragmentos citados se indican entre paréntesis.

eso, al enterarse que Lázaro, el guardián, puede alquilarle la casa vacía de los Abel, repite con obsesión: “Quiero, necesito ir allí sea como sea” (19). Suerte tuvo al hallar ese montón de cuartillas sujetas por una goma, pergeñadas de puño y letra y redactadas en primera persona, a veces en tono iracundo,⁶⁰² que abren el protagonismo de la joven desde el capítulo quinto hasta el final de la historia, espacio en el que su autora desgrana lo pasado en esa etapa crítica de su existir. En la doble coordinada narrativa que ofrece el texto de Matute, el protagonismo de la enunciación cambia de voz y son las palabras plasmadas en el documento firmado por Valba Abel el hilo conductor del discurso novelesco, configurándose así ese manuscrito que también es memoria pues ella está ausente, con paradero desconocido, cuando nosotros, al igual que el primer narrador, nos asomamos a su escritura.

En este sentido, Valba realiza una labor memorialista, si nos atenemos a considerar que, en palabras de Caballé, en las memorias se “suele evocar acontecimientos o personas de alguna trascendencia, que influyeron en su presente o que ocasionaron consecuencias de interés en su futuro o en el de sus contemporáneos”.⁶⁰³ En estas memorias la joven heroína refiere no sólo los hechos y las personas que la rodearon en la vida del pueblo y la ciudad, sino que hace de su persona el centro mismo del relato, ya que el peso recae sobre una parte de su vida individual, de su espacio íntimo entrecruzado con los espacios, las miradas y los odios de los otros.⁶⁰⁴ Al abandonar sus evocaciones por escrito, Valba es una presencia-ausencia en la narración, pues las reminiscencias de ese tiempo fragmentado se inician cuando está a punto de desertar de la casa familiar, espacio *antionírico* de sus más ingratos

⁶⁰² La ira que Valba despliega en su escrito corresponde al tono colérico que destaca Patricia Spacks en *La imaginación femenina*: “La ira genera la energía de las obras novelísticas de las vidas de las adolescentes en el siglo XX, cuya experiencia de frustración es probable que continúe en la edad adulta. La irritación plantea consideraciones serias sobre la relación entre la mujer y la sociedad [...] Una y otra vez resuena como la reacción más auténtica de las mujeres: una respuesta al engaño, a los callejones sin salida con los que tropiezan y el hecho de que la sociedad no garantice las necesidades de la mujer” (ápuđ Carme Riera, “Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?”, *Quimera*, n° 18, abril 1982, p. 12).

⁶⁰³ A. Caballé, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁰⁴ Por la forma en que están contadas, *Memorias de Leticia Valle* y *Los Abel* entablan interesante intertextualidad. La obra de Chacel, es también una obra de concienciación en la que su joven protagonista escribe el relato de una parte de su existir. La memoria de la adolescente es selectiva, cada trazo configura una mente racional y una sensibilidad refinada. El acto de la escritura es una forma de fijar la memoria, es, a modo de reflejo, un espacio privilegiado para mirarse en la interioridad, una burbuja protectora en la que se mira con el distanciamiento temporal y espacial; así como Valba Abel, Leticia también se contempla en sus palabras para despejar la conciencia: “... me atrevo a repetirlas aquí, las escribiré para que no se borren jamás en mi memoria. Y no por consolarme: necesito mirarme al espejo en ellas y verme rodeada de todas las cosas que he adorado, de todas las cosas de que me han separado” (R. Chacel, *Memorias de Leticia Valle*, *op. cit.*, p. 6).

recuerdos: el crimen entre hermanos. En la retrospección expresa la iniciada: “No quiero envejecer aquí, no quiero arrastrar decadencias a lo largo de nuestra escalera de madera” (35).⁶⁰⁵ Por el manuscrito hallado sabemos que, en el presente narrativo, Valba no es sólo un conjunto de folios emborronados con los conflictos familiares que ella protagonizó y presenció por unos años, los de su primera juventud, sino que Valba es también, desde la ausencia, una mirada profunda, hambrienta y desazonada de lo que sucede a su alrededor, sensaciones que incuba y la convencen de la huida, sin saber hacia dónde ni para qué; su única certeza es repetirse: “Mañana me iré de aquí”. De este modo, la narradora trunca su recordación trazando un camino incierto para ella y para el lector. En la escritura de sus memorias, Valbanera, la chica “rara” de *Los Abel*, teje su propia identidad y registra las diversas experiencias que la van sellando; su yo adolescente va siempre ligado a sus aprendizajes por la libre asociación de ideas expresadas, a veces, en un tono lírico. La frase que mejor describe a Valbanera es la esgrimida por Eloy, el médico rural apasionado de la adolescente, refiriéndose a su hambrienta y desolada mirada: “todo un mundo encerrado dentro” (32).

Las iniciadas de estos relatos son protagonistas y redactoras de sus aprendizajes de una fase a otra de sus vidas. Usan el don de la palabra para explicitar una autoconciencia, para definirse. Este desdoblamiento “lleva siempre a la introspección, al auto-examen y suele generar largas series de preguntas que a veces surgen mirándose en el espejo”⁶⁰⁶ que puede significar la hoja en blanco o las recordaciones que orillan a diagnosticar el vacío de la vida en una etapa de búsqueda y conocimiento, como expresa la heroína de *Primera memoria*: “No tenía ningún deseo de vivir. La vida me pareció larga y vana. Sentía tal desamor, tal despegue a todo, que me resultaban ajenos hasta el aire, la luz del sol y las flores” (245).

La escritura y el relato son la culminación de las experiencias que han formado a estas iniciadas de Quiroga, Matute, Laforet, Galvarriato y Martín Gaité. Son personajes que portan una carga problemática que las arrastra, en último término, “a contar su historia,

⁶⁰⁵ La protagonista de *Los Abel* acude a la imagen de la escalera para significar su hastío, porque en ella descendió Aldo para asesinar a su hermano. En el plano de lo simbólico, la escalera por la que Valba no quiere *arrastrar decadencias* reviste un sentido negativo; según Chevalier y Gheerbrant, la referencia al “descenso, la caída, el retorno a la tierra e incluso al mundo subterráneo”, tiene estas connotaciones (J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 460).

⁶⁰⁶ B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina...*, op. cit., pp. 216-217.

puesto que toda confesión se debe a la existencia de un conflicto que genera actos por los que el individuo siente culpa tarde o temprano, conflicto que no comprende y que confiesa con el fin de entenderlo en su relato”.⁶⁰⁷ Ya sea en forma de diario o de memoria contada, el uso de la palabra es una catarsis, es el espacio de la más honda libertad donde las protagonistas vierten sus cúmulos de vivencias en la búsqueda de su mismidad y de su lugar en el mundo, porque la “memoria, al explorar el pasado, realiza un viaje retrospectivo en el que se sabe que el presente es la meta en la que se desemboca y la perspectiva desde la que se puede reconstruir y relatar”.⁶⁰⁸ Desde el silencio de la palabra escrita y la puesta en marcha de los engranajes de la memoria, las protagonistas de estas narraciones se han ido vaciando a sí mismas. Tadea, Matia, Rosario, Natalia, Valbanera y Andrea han edificado sus puestos de observación y han convertido sus mentes en *una habitación propia*, como escribiera Virginia Woolf; todas ellas son receptáculos de palabras en primera persona, y mediante la intuición y la agudeza han observado el mundo que las contiene, han contemplado el tiempo hiedra, el tiempo que no tiene retorno y que ha ido desprendiendo su ser de lo que creían ser, de lo que estaban imbuidas.⁶⁰⁹

3.3 NARRAR EL DESARRAIGO DESDE LA OMNISCENCIA: *LA ISLA Y LOS DEMONIOS* (CARMEN LAFORET), *NOSOTROS, LOS RIVERO* (DOLORES MEDIO) Y *LUCIÉRNAGAS* (ANA MARÍA MATUTE)

En *La isla y los demonios*, *Nosotros, los Rivero* y *Luciérnagas*, la tipología narrativa que ocupa la mayor parte textual es la omnisciencia; de acuerdo con la teoría de Genette, estamos ante un enunciador heterodiegético que posee una focalización externa, un “narrador [que] relata una historia a la que es extraño, una vez que no integra ni ha integrado, como personaje, el universo diegético en cuestión”.⁶¹⁰ Sin embargo, anotamos que en muchos fragmentos esta focalización del relator varía su óptica para ubicarse dentro del campo visual de los sujetos actantes, como si éstos le hubiesen prestado su conciencia para el acto discursivo; como consecuencia de esta conversión de la perspectiva, la voz

⁶⁰⁷ C. Requena Hidalgo, *Rosa Chacel (1889-1994)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002, p. 16. Requena explica de esta forma las cualidades de los personajes de la obra narrativa de Chacel, pero por sus similitudes bien pueden ser endosados a las heroínas de nuestras novelas de formación.

⁶⁰⁸ R. Ramos, “Maurice Halbwachs y la memoria colectiva”, *Revista de Occidente*, cuarta época, n° 100, 1989, p. 67.

⁶⁰⁹ Cf. M. Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, p.24.

⁶¹⁰ Ápod A. C. Lopes y C. Reis, *op. cit.*, p. 160.

informadora conoce deseos y pensamientos íntimos que transmite a los lectores, creándonos la sensación de penetrar en las mentes o en los sentidos de los personajes para conocer sus procesos psicológicos. Complementa esta mediación narrativa el modo o estilo directo, los propios discursos de los protagonistas, tal y como se supone que los han emitido, cuando se dirigen a otros personajes dialogantes, por lo que podemos hablar de alternancias de discursos, de desembragues lingüísticos que se suceden unos a otros. En la narración heterodiegética de *La isla y los demonios*, *Nosotros, los Rivero* y *Luciérnagas* se configura, de acuerdo, con la terminología de Jaap Lintvelt, el tipo narrativo autorial,⁶¹¹ una voz omnisciente, tanto externa como interna, que en todo momento no pierde de vista que el tema rector de las historias que narra es la instrucción de unas jóvenes inexpertas en pos del aprendizaje y la búsqueda espiritual en medio de un ámbito adverso a sus pretensiones.

Nosotros, los Rivero es la narración de un retorno a una edad y a un espacio físico cuyas coordenadas pertenecen al recuerdo, a veces teñido de nostalgia, de la infancia y primera juventud, y a la conciencia madura de la protagonista. Es una novela construida con los recursos del realismo decimonónico: una voz que insiste en detallar los sitios de la ciudad (Oviedo) y ambientes (casa de los Rivero), en describir fisonomías y en ahondar en el pasado más remoto de los personajes, incluso hasta llegar a los ascendientes y sus aventuras por territorios americanos durante el XIX. De ahí que Antonio Vilanova haya considerado a la obra de Medio como una narración “minuciosa y objetiva, relatada con una lenta morosidad que imprime un acento actual a la estructura claramente decimonónica del relato”.⁶¹² Aunque destacamos que, a veces, mediante el empleo del estilo indirecto libre y de la omnisciencia selectiva, Lena realiza la evaluación de su condición femenina y del clan familiar del que procede, de ahí la referencia aludida en el título de la novela. A través de estas visiones entre narrador y protagonista se divisa una radiografía de la conservadora sociedad ovetense de antes de la guerra civil, una auscultación que no pasa de largo el trasfondo histórico: la dictadura de Miguel Primo de Rivera y los primeros años de la Segunda República. Esta alusión a épocas anteriores a la guerra, creemos, no deja de ser

⁶¹¹ En la teoría de Lintvelt la forma de comunicar del tipo narrativo autorial está caracterizada por una “percepción externa ilimitada: omnisciencia externa. El narrador autorial es omnisciente y percibe la totalidad del mundo novelesco exterior. Se caracteriza también por la percepción interna ilimitada: omnisciencia interna. El narrador omnisciente dispone de una percepción interna ilimitada e infalible de la vida interior y aun del inconsciente de los actores” (M. D. de Asís Garrote, *Formas de comunicación en la narrativa*, op. cit., pp. 44-45).

⁶¹² Ápod F. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española XII... op. cit.*, p. 514.

un mecanismo para evadir a la celosa censura franquista, pues las situaciones opresivas y autoritarias que se narran en contra de los personajes femeninos, son prácticas cotidianas durante el nacionalcatolicismo.

La novela de Medio revela no sólo un proceso de concienciación que recorre los primeros años de vida de la heroína, sino que muestra el despertar de la responsabilidad política y social de Lena, sobre todo la alimentada por su hermano a través de su activismo en el movimiento obrero asturiano. A pesar de que esa militancia de izquierda nunca es asumida por Lena, pues en su búsqueda elige el camino artístico, la novela deja entrever que los desasosiegos sociales tienen una relación estrecha con la problemática del propio yo.⁶¹³

Nosotros, los Rivero plantea un regreso al lugar de los recuerdos, tal como acontece con Pablo Klein en *Entre visillos*; la vuelta de la protagonista a la ciudad de la infancia y adolescencia para hurgar de nuevo entre lo que conserva la remembranza: “Su viaje a la ciudad no tenía otro objeto que volver sobre un pasado —ya remoto, puesto que se había hundido en la anteguerra— y extraer de él los recuerdos que empezaban a borrársele de la memoria”,⁶¹⁴ asegura el narrador. La narración comienza en la primavera de 1950 (pero se retrotrae a la primavera de 1924, cuando Lena cuenta con nueve años y queda huérfana de padre) con el arribo del tren a Oviedo: de él descende Magdalena, la última de los Rivero, convertida en una popular escritora de artículos y novelas. La recién llegada de Madrid ve así cumplidos los sueños de su infancia: volver, después de una larga ausencia, a la ciudad natal como una señora con posibilidades económicas y con un nombre hecho. Es un reencuentro de dos días con la ciudad, y a medida que avanza por sus calles va enhebrando los recuerdos, escuchando las voces del pasado, cotejando la herencia de su sangre con el ambiente en el que creció en los años veinte y treinta, cuando tiene entre nueve y veinte años de edad y convivía con sus hermanos Germán y María, y con su hermanastra Heidi. El retorno fugaz de Lena es una búsqueda del tiempo y el espacio perdidos, una pesquisa de la identidad que la forjó en la conservadora ciudad, el reencuentro con las visiones y la barahúnda de un tiempo preciso que moldeó su decisión de partir hacia la capital, como también hace Marta Camino en *La isla y los demonios*, en busca de otros rumbos. La

⁶¹³ Cf. B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina...*, op. cit., p. 68.

⁶¹⁴ D. Medio, *Nosotros, los Rivero*, Barcelona, Ediciones Destino, pp. 356-357. Las citas de la novela se destacarán entre paréntesis.

novela de Medio contiene una denuncia, bastante obvia, de la mentalidad timorata de una ciudad, pero la voz narrativa no profundiza demasiado en los esquemas mentales de Lena, razón por la que a Medio le haya reprochado la crítica que se preocupara más por relatar lo humano —los tipos humanos— que lo político, y dejara como un fondo del drama familiar las vicisitudes político-sociales violentas del entorno de la época.⁶¹⁵ Por la carencia de pasión y por la cargada frialdad a la hora de narrar las emociones de la protagonista, María de Gracia Ifach considera que *Nosotros, los Rivero* “más que novela propiamente parece un reportaje de la revolución de Asturias de 1934, sobre cuya base se asientan —y se desmoronan—, personas, acción, clímax y estilo”.⁶¹⁶

Por su parte, en su segunda novela publicada, Laforet abandona el registro de la voz del personaje protagonista desarrollado en *Nada*, y lo trueca por una narración omnisciente. Al igual que su ópera prima, esta obra es considerada como un retrato cáustico de la grisácea España franquista. En *La isla y los demonios* una visión omnisapiente organiza el discurso, un narrador que se mueve en todo momento en el tiempo y el espacio, “adelanta sucesos, advierte pensamientos y confesiones íntimas que un narrador con focalización interna no tiene posibilidades de presentar”.⁶¹⁷ Se trata de una voz heterodiegética por no participar de los sucesos que narra y, al igual que en *Nosotros, los Rivero*, se ocupa concienzudamente en describir los paisajes, los pasados y presentes de los personajes que “llevan una gran carga de los problemas que angustian hoy a los hombres y mujeres de España”,⁶¹⁸ con especial atención a la historia de Marta, joven que cursa bachillerato y que se ve envuelta por los demonios de las pasiones, por, a decir de su propia autora, los “ensueños, las cegueras, las intuiciones y los choques [que] son una dura realidad en el transcurso de unos meses”⁶¹⁹ vertiginosos que la hacen madurar en la isla de Gran Canaria, entre noviembre de 1938 y junio de 1939, por lo que la historia de Marta se desarrolla, como *Primera memoria*, en el tiempo referencial histórico de la guerra civil y, como en la novela de Matute, el conflicto bélico es trasfondo pero no deja de afectar la vida de los personajes del relato: los tíos de Marta y el pintor Pablo llegan huyendo de las carencias

⁶¹⁵Cf. E. González, “Reseña de *Nosotros, los Rivero*”, *Revista Hispánica Moderna*, n° 1, enero 1955, p. 150.

⁶¹⁶ M. Ifach, “Reseña de *Nosotros, los Rivero* de Dolores Medio”, *Verbo*, n° 28, diciembre 1953, p. 36.

⁶¹⁷ L. Quintana Tejera, *op. cit.*, p. 72.

⁶¹⁸ B. Mostaza, “Carmen Laforet, la novelista introspectiva”, *El Libro Español*, n° 77, mayo 1964, p. 183.

⁶¹⁹ C. Laforet, nota introductoria a *La isla y los demonios* contenida en *Carmen Laforet I, Novelas*, Barcelona, Editorial Planeta, 1966, p. 347.

materiales en Madrid; Chano, el jardinero de la casa se integra al frente en el que muere; José, el hermanastro y tutor de la adolescente protagonista, lamenta que los negocios no van bien a causa de la guerra; Matilde, la mujer de su tío Daniel, encuentra en Falange un medio para ayudar a los otros y darle un sentido solidario a su vida. A pesar de sus ácidas visiones sobre la época, como resalta la crítica, ninguna de las dos primeras novelas de Laforet fue diezmada por la censura.⁶²⁰

Para resaltar sus propósitos, en ocasiones el narrador adopta una mirada selectiva al contar desde el interior de Marta, como lo hace también en la última parte de la novela, pues con el pretexto del velatorio de la progenitora de la heroína, el narrador omnisciente insiste en pulir psicologías al narrar fragmentos de las vidas de los personajes que participan: la bella Teresa y sus roces sociales; Vicenta, la vieja cocinera de la casa y su vida conyugal en un poblado de la isla; Honesta, la tía soltera de Marta; Matilde, poeta retirada, y Daniel, músico mediocre y de ánimos apocados; Pablo, el pintor visitante que busca consuelo del fracaso de su relación sentimental entre los paisajes de Gran Canaria, y José y su mujer Pino, quien en otro tiempo fue contratada por José como enfermera de la trastornada Teresa. Estas digresiones del narrador permiten a los lectores poseer un panorama amplio y comprender las actitudes y resortes íntimos de los personajes.

La búsqueda de libertad, sin trabazones familiares ni represiones, es *leitmotiv* en el relato de Laforet. En medio de ese ambiente turbio a consecuencia de la guerra, Marta se siente “libre, sana y feliz”,⁶²¹ y por eso los derroteros políticos del mundo poco la interesan, hasta que la llegada de Pablo a su vida le muda la perspectiva. Marta es un espíritu sin sujeciones que vislumbra un futuro de criatura solitaria, “sin más compañía que la de un amigo elegido por su alma, sin bienes que la ataran ni la entorpecieran” (545), comunica el narrador.

Mediante el protagonismo colectivo desarrollado en tres partes, Ana María Matute cuenta en *Luciérnagas* el cruel aprendizaje de unos niños y adolescentes que, ante la devastación de la ciudad a causa de la guerra civil, crecen con el asombro y el miedo entre los ojos, con el hambre en el cuerpo, con la orfandad auestas: “Había algo, como el espectro de una infancia frustrada, de infancia marchita y apolillada, en todo aquello”.⁶²²

⁶²⁰ Cf. T. Rosenvinge y B. Prado, *Carmen Laforet, op. cit.*, p. 47.

⁶²¹ *La isla y los demonios, op. cit.*, p. 459. Las citas de la novela se señalan entre paréntesis.

⁶²² A. M. Matute, *Luciérnagas, op. cit.*, p. 150. Las posteriores citas de la novela se indican entre paréntesis.

Un mundo que creían firme se resquebraja frente ellos: los seres queridos son asesinados, los odios irracionales se destapan y son alcanzados por el dolor, ellos, a los que hicieron creer que eran indemnes; en este nuevo existir, la sobrevivencia es el duro aprendizaje posible. Los muchachos sólo creen en sí mismos y no quieren a nadie, no desean sufrir, por eso se mantienen apartados de los sentimientos, creen que la indiferencia y la dureza son necesarias, pero esa es una careta para encubrir sus debilidades, sus miedos y miserias. A pesar de que el protagonismo de la novela es múltiple, adquiere relevancia especial Soledad Roda Oliver, personaje del que se ocupa la voz en la primera parte del relato, tiene un papel fundamental en la segunda y, con su grito angustiado por la muerte del amado, concluye la historia narrada. Por las diversas experiencias que fraguan la evolución de los años de aprendizaje de Sol, consideramos a esta narración una novela de aprendizaje con personaje femenino que, a decir de Matute, trata de “el grito de libertad de una muchacha contra un mundo que le parecía falso, hipócrita, explotador y mentiroso”.⁶²³

El primer capítulo de la primera parte se centra en dieciséis años de formación de Soledad, años de los que ella va dejando huellas en un cuaderno escolar. Sus señas de identidad son narradas a través de datos particulares de la vida en casa de sus padres y de su paso por el internado de monjas, de 1927 a 1936. Sol recorre las páginas de su libreta, pero es el narrador omnisciente el que va dando cuenta de los sucesos, el sentir y los pensamientos de la joven perteneciente a la clase acomodada de Barcelona. La conclusión del internado de la adolescente coincide con los inicios de la contienda, por lo que de nuevo, como en *Primera memoria*, se configura en esta novela un tiempo que refiere un evento histórico: la guerra civil. Sólo que en *Luciérnagas* la lucha fratricida no es telón de fondo, sino un personaje más que con su violencia y sus sinsentidos, impregna y trastoca las existencias de los personajes que la pueblan.

A partir de la segunda parte, la narración se ocupa del presente narrativo de Sol, ya a punto de cumplir dieciocho años: han transcurrido dos años de hostilidades y han asesinado a su padre; el narrador, en el ejercicio de la omnisapiencia, cuenta las truculentas vidas a las que se enfrentan la heroína, su madre, su hermano Eduardo y los hermanos Borrero: Pablo, Cristián y Daniel;⁶²⁴ en numerosas parrafadas, el narrador echa mano del estilo indirecto:

⁶²³ Ápod M. L. Gazarian-Gautier, *Ana María Matute... op. cit.*, p. 91.

⁶²⁴ En *En esta tierra*, título original de *Luciérnagas*, los hermanos se apellidan Barral.

refiere lo que piensan y dicen los personajes, aunque hay fragmentos, los menos, en los que un actor desarrolla en soliloquio reflexiones sobre los hechos, por ejemplo, Sol: “Tal vez, hemos de inventarnos las sonrisas, el olvido, la paz, la tierra, el amor. Tal vez hemos de inventarnos a nosotros mismos” (252). Como nota distintiva, no olvidamos mencionar que entre paréntesis se intercalan fragmentos en los que algunos personajes reflexionan en primera persona, como Cristián cuando piensa liberar a su hermano Pablo, atrapado entre los escombros.

Otro recurso narrativo de Matute se apega a la narración que se bifurca a través del binomio espacial-temporal: el tiempo se desdobra a través del contrapunto o la simultaneidad de acciones; muestra de esta fórmula es cuando la voz narra, en secuencias separadas, diversas escenas que están sucediendo en el mismo momento en el piso de los Borrero, bajo los bombardeos. Es la misma noche y el mismo instante, pero focalizados por protagonistas diferentes, ya por Sol y Cristián, ya por Pablo. También por el ojo del narrador desfila la agonía y muerte de Daniel, pues interviene contando sus últimos momentos dentro de la habitación y se encarga de referir, junto al lecho del hijo moribundo, las emociones encontradas del señor Borrero; la secuencia se complementa con el relato de la llegada de Pablo al piso de su padre, momentos antes de ser colapsado por las detonaciones.

Mediante una visión testimonial, *Luciérnagas* se convierte también en crónica de los últimos días de la Barcelona republicana. Muchos son los fragmentos en los que Sol, al deambular por las calles, presta su mirada a la voz que describe y narra desde la tercera persona gramatical; visión y voz se conjuntan para trazar un fresco del momento histórico plagado de incertidumbres:

Cerca de la Plaza de Adriano, en lo que antes fue un garaje, convertido ahora en almacén, una turba violenta y silenciosa se apiñaba, saqueándolo. Los aviones volaban cada vez más bajo.

El desvalijamiento se celebraba en medio de un silencio extraño, el hambre había sido demasiada larga. Bajo el cierre de metal, retorcido y roto, las gentes pasaban unas sobre otras, se pisaban las manos, se empujaban, golpeándose con lentitud brutal y queda. Sudaban, arrastrando cada cual su botín, defendiéndose de las otras manos, arrastrabanlo calle abajo, con una tozudez sombría. Sol recordó los grupos que, al principio, saqueaban las casas y los palacios, las turbas que paseaban su botín por las calles, orgullosas, ebrias de alegría como si fuesen dueñas del mundo. Ahora era muy distinto, parecían bandadas de cuervos silenciosas, apenas se oía el grito breve de un niño, a quien sofocaban, empujándole, o el forcejeo de dos hombres disputándose un saco a tirones (296).

El título de la novela es emblema de la idea que Sol tiene sobre su misma generación: “Luciérnagas, barcos errantes en la noche” (252). Sol metaforiza a sus contemporáneos al compararlos con criaturas que se arrastran y que intentan volar, pero que no tienen rumbos ciertos ni la suficiente capacidad para afrontar la barbarie que eclosiona con la guerra; como consecuencia, la imagen que tiene de sí misma es la de un miserable insecto debatiéndose por vivir entre tanteos:

la comida, ganar o perder guerras, todo era excesivo, atroz, no estaba preparada para ello, no era sino un débil embrión incompleto, dando tumbos en el vacío. Cayendo, cayendo siempre, sin chocar, siquiera, sin estrellarse, en un final. Cayendo en el vértigo, tras una parpadeante esperanza. Luciérnagas —recordaba—, pobres luciérnagas (277).

3.4 NARRACIÓN Y TIEMPO EN LOS *BILDUNGSROMANE*

Independientemente del sujeto emisor que guía los avatares del relato, en los *Bildungsromane* narración y tiempo van de la mano, por lo que podríamos denominar a estos relatos como *novelas temporales*,⁶²⁵ pues en ellas el tiempo es crucial en sus armazones, y la trama de las novelas de aprendizaje es —como estudia Gil-Albarellos— “una sucesión diacrónica de acontecimientos, pero no sucesivos ni ordenados, se juega con el tiempo, se le detiene, y otras veces corre, hay constantes anacronías”.⁶²⁶ Bajo esta fórmula, podemos afirmar que el *Bildungsroman* es una narración en el tiempo: el sujeto protagonista se rige por los tiempos que lo atraviesan en su acaecer. En la estructura del relato de iniciación, descuella un eje temporal que se ramifica hacia un triple sentido: un tiempo del personaje (tiempo de la historia), un tiempo del narrador (tiempo del discurso), y un tiempo que nombra la Historia (tiempo referencial histórico).

Sobre el primer rasgo caracterizador debemos subrayar, como ya adelantamos en el primer capítulo, que las historias de formación se desarrollan en un tiempo preciso del existir de sus protagonistas, en un tiempo biográfico específico. En un sentido amplio, toda novela moderna es un *Bildungsroman*: el héroe, independientemente de su edad representada en el texto, sigue acumulando experiencias, no deja de percibir instantes reveladores o epifanías, y en todo momento aprende y reflexiona sobre sus vivencias y

⁶²⁵ De *novela temporal* o novela sobre el tiempo califica Paul Ricoeur a *La montaña mágica* de Thomas Mann, porque en ella, tanto el narrador como el protagonista hacen constantes alusiones y reflexiones sobre el tiempo, una marca que trasciende la de los relojes o calendarios para ceñirse a un tiempo interior o subjetivo (cf. *Tiempo y narración II*, op. cit., p. 554).

⁶²⁶ S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, op. cit., p. 206.

peripecias por el mundo; no por nada “la descripción de la formación de los personajes se convierte en una metáfora narrativa aplicada a muchas grandes novelas de la humanidad y al hombre en sí”.⁶²⁷ La transformación del personaje es una constante en toda organización novelesca, es un permanente *irse construyendo* un destino. En la era moderna —lo percibe Mircea Eliade—, el hombre no está exento de atravesar por ordalías auténticas “a fin de alcanzar una vida responsable, genuina y creativa”: crisis espirituales, soledad y desesperación; en estas pruebas hay un carácter iniciático, pues el ser “se convierte en sí mismo sólo después de haber solventado una serie de situaciones desesperadamente difíciles e incluso peligrosas [...] después de haber padecido 'torturas' y 'muerte', seguidas por un despertar a otra vida, cualitativamente diferente porque está regenerada”. Este parece ser el sino de toda vida humana: “estar constituida por una serie de calvarios, o 'muertes', y de 'resurrecciones’”.⁶²⁸ La distinción entre una novela con personaje adulto transformado y una novela de formación reside en que en esta última, el personaje todavía no es un ser maduro, por lo que la historia narrada se concentra en una edad biológica en la que todavía el héroe no ha cruzado los umbrales de esa etapa donde los criterios se asientan. El personaje está inscrito en la marea del tiempo, no sólo en la temporalidad histórica que le ha tocado vivir, sino en un tiempo personal y fisiológico, su tiempo propio que es etapa de tránsito hacia la madurez y su inserción en la sociedad a la que pertenece.

El despertar al mundo, el “darse cuenta” son características propias de los seres en formación. Uno de los descubrimientos que más sacuden a las noveles conciencias son los provenientes de Eros, sobre todo en la adolescencia y juventud; en sus tiempos biológicos se manifiestan con mayor intensidad las revelaciones de la vida y eclosionan los primeros atisbos al erotismo: el amor carnal y el bullir de los sentidos, lo sexual y lo sensual que hace fecundar impresiones nuevas; tales emociones son las que experimenta, por ejemplo, Pepe Garcés, el adolescente del *Bildungsroman* de Ramón J. Sender, al contemplar en el quiosco revistas con fotos de mujeres en poses atrevidas. En su “darse cuenta”, el chico es capaz de discernir sus inéditos estremecimientos:

En aquel verano yo tuve de pronto una revelación importante: la mujer [...]. Aquellas rápidas ojeadas a las revistas galantes despertaron mi pubertad. Y comencé a comprender que la mujer, cualquier mujer, era una exquisita promesa [...]. Despertaba yo a la vida de

⁶²⁷ Ibídem, p. 207.

⁶²⁸ M. Eliade, *op. cit.*, p. 181.

los sentidos [...] con una fuerza que no había podido nunca sospechar en mí mismo. Era como un torrente que se me llevaba.⁶²⁹

En estos torrentes queda marcada la nueva experiencia de Pepe, su ingreso al mundo que tiene su envés en —como ya hemos explicado en el capítulo primero—, la percepción de los límites de la existencia. Y es que, como bien razona Bajtin, a la novela de formación la “caracteriza la representación de la vida y del mundo como *experiencia* y *escuela* que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación”.⁶³⁰

En las novelas de nuestras autoras de la primera posguerra los tiempos narrados varían, tanto por las edades de sus protagonistas como por la duración del tiempo transcurrido en el relato. En *Tristura*, la heroína se delinea a sus ocho y nueve años de edad, cuando hace estancias de medio año en la casa de su abuela, permanencias en las que los tiempos interiores, históricos y climatológicos se fusionan como consecuencia de la memoria que pretende apresar los momentos vividos en la continuidad-discontinuidad de esos dos años; en *Primera memoria*, Matia narra de sus ocho a los catorce años, pero la fábula se concentra en los dos últimos que pasa en compañía de su abuela y su primo Borja en Mallorca. Valba se construye a sí misma a partir de sus catorce años (de los seis a los catorce, su temporada en el internado, poco sabemos los lectores), tiempo de vida en el que retorna del colegio para habitar en casa de los Abel, una temporalidad narrada en la que todo parece amalgamarse en el dolor del recuerdo, tal es la sensación que plasma Valba en el manuscrito emborronado antes de marcharse. Natalia es una chica de dieciséis años, edad en la que en los meses del curso escolar que dura *Entre visillos*, le suceden experiencias forjadoras de su carácter: se casa su mejor amiga, por lo que presiente la soledad; conoce el amor idealizado, su profesor Klein, y se enfrenta con la obtusa ideología de su padre al abogar la chica por la partida de su hermana hacia Madrid. El título *Adolescente* connota una edad y una etapa en el existir, aunque Fernanda narra desde sus primeros años de infancia, pasa por la pubertad y se detiene en una etapa que significa el trayecto a la madurez: de los catorce a los diecisiete años, periodo en el que tiempo y espacio textual se amplifican por representar acontecimientos trascendentes para la vida de la protagonista: su frustrado proyecto de boda, la huida de su amiga y familia ante el temor de la represión

⁶²⁹ R. J. Sender, *La “Quinta Julieta”*, en *Crónica del alba*, I, op. cit., pp. 464-466.

⁶³⁰ M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, op. cit., p. 213.

política, la irrupción de la guerra y la pérdida de su padre ocasionada, indirectamente, por el conflicto bélico. Las trescientos cuarenta páginas de la novela desarrollan diecisiete años de vida de su protagonista. En *La isla y los demonios*, por el contrario, las más de doscientos cincuenta páginas se concentran, sobre todo, en unos cuantos meses de los dieciséis años de Marta, joven estudiante de instituto que vivirá en ese corto lapso momentos decisivos: conocer el amor perfecto representado por un pintor, el desencanto de dicho ideal, la muerte de su madre y la partida hacia su nuevo destino en la capital española, pues la guerra civil ha tocado fin. El tiempo de la historia narrada en *Nada* gira en torno de los dieciocho años de su protagonista, justo el año que dura su estancia en el piso de la calle Aribau, en Barcelona, su primer ciclo de universidad, aunque no dejan de sobresalir ciertos atisbos de la infancia y adolescencia de Andrea. El itinerario existencial de Sol, protagonista de *Luciérnagas*, se abre desde su infancia, transcurre por su pubertad en el colegio de las monjas hasta detenerse cuando egresa del instituto, a los dieciséis años, coincidiendo con el estallido de la guerra civil; el periodo en el que la narración de la voz omnisciente se ralentiza es de los dieciséis a los diecinueve años, por sobrevenir los hechos que cambian el panorama de Sol: la llegada de la guerra y el asesinato de su padre; más tarde, el conocimiento de la experiencia amorosa y la vivencia de la pérdida del amado, casi al finalizar las hostilidades. Las marcas temporales que encuadran esta novela de Matute son mencionadas: del dos de octubre de 1927 (ingreso al internado) al veintiséis de enero de 1939 (muerte de Cristián), por lo que la duración de lo narrado es claramente mensurable: trece años de vida de la protagonista. En *Cinco sombras*, el relato narra partes de la infancia de Rosario, aunque la trama se detiene principalmente en la edad núbil de la protagonista, etapa en la que conoce el amor encarnado en Diego, el principal acontecimiento de su vida, hasta su repentina muerte, ocurrida a los veinte años. Por último, en *Nosotros, los Rivero*, el abanico temporal es amplio, partiendo de los nueve hasta los veinte años de su protagonista, pues a esa edad marcha hacia Madrid, en 1935; el retorno fugaz de Lena ocurre en 1950. A sus treinta y cinco años es una célebre escritora, comenta el narrador, por lo que Lena es el único personaje de las novelas que hemos analizado del que más sabemos de su destino en la madurez.

Veamos ahora los rasgos cronológicos que determinan la novela de aprendizaje de nuestras autoras: ya bajo la perspectiva del yo narrador que aglutina en sí mismo visión y

voz para sumergirse en un pasado significativo, ya bajo la instancia narrativa de un enunciador onnisapiente que describe con prolijidad y penetra en las conciencias, el elemento temporal es sustrato en la organización de toda novela de formación. En los relatos de concienciación, la perspectiva temporal abre una hendidura en la que los lectores podemos percibir una voz que narra y reconstruye (tiempo presente del narrador), a través de las aportaciones de la memoria, al sujeto inmaduro que fue (tiempo narrado del personaje), porque, como señala Ricoeur, el presente narrativo “es comprendido por el lector como *posterior* a la historia narrada [o bien] que la historia narrada es el *pasado* de la voz narrativa [ya que existe una] relación de posteridad de la voz narrativa respecto de la historia que cuenta”;⁶³¹ son los casos de *Tristura*, *Primera memoria*, *Adolescente* y *Nada*. En *Entre visillos*, *Cinco sombras* y *Los Abel*, las huellas de la temporalidad se significan en los diarios y la memoria, modalidades discursivas que contienen experiencias más cercanas en el tiempo de juventud de las protagonistas narradoras; la inmediatez de los sucesos se entrelazan en la escritura de sus autoras, casi al mismo tiempo de desarrollarse en sus existencias.

En las novelas con narrador heterodiegético, como son *La isla y los demonios*, *Luciérnagas* y *Nosotros, los Rivero*, la voz, a veces a través de sus puntos de vista, en otras ocasiones mediante la narración de lo que ocurre en la conciencia de los personajes, se ocupa de efectuar retrospectivas sobre ciertas incidencias de algunos actantes que se cruzan con las heroínas, pero sin perder de vista a Marta, Sol y Lena, personajes pivotes de los relatos; la labor discursiva de este tipo de enunciador es presentar “el mundo del texto al lector”,⁶³² en otras palabras, ir concatenando acontecimientos y temporalidades, ya pasadas, ya presentes, dar seguimiento a las peripecias y experiencias que van formando al espíritu inexperto que se debate en el aprendizaje del existir y que tantea dentro de un tiempo existencial marcado por la incertidumbre de la impericia propia de la edad, por lo que, como ha escrito Ana María Matute, sus jóvenes existencias se asemejan a los vuelos erráticos de las luciérnagas que van dando tumbos en el vacío.

Al proceso de temporalidad contenido en las novelas, como son el tiempo de la historia contada y el tiempo del discurso, agregamos el tiempo referencial histórico aludido

⁶³¹ P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*, op. cit., p. 531.

⁶³² *Ibíd.*, p. 532.

por las voces organizadoras de los relatos, tiempo del que hemos hecho mención en el capítulo primero de esta investigación. Es un tiempo en el que la turbulencia, la intimidación y el desenfreno dominan al mundo en el que se desenvuelven las iniciadas, permean sus existencias y retuercen sus destinos individuales. La época real o la temporalidad histórica contenida en la ficción inducen a que se hagan lecturas político-sociales de los textos al ubicarlos en sus contextos, pues el tiempo del relato se pone en contacto con el tiempo referencial extratextual de los acontecimientos históricos: la preguerra, la guerra civil y la posguerra española.⁶³³ Esta estrecha relación entre lo verídico y lo imaginativo nos inspira a que recordemos que la literatura es —medita Goethe— una verdad ficticia que produce ilusión de realidad.⁶³⁴

Con sus voces y deseos, las heroínas de las novelas de formación de nuestras autoras comparecen ante sus historias individuales, pero en sus experiencias develan también la Historia, porque “experiencia es revelación y es historia. La historia verdadera que prosigue bajo la apócrifa”.⁶³⁵ En sus retrospectivas, las iniciadas reconstruyen sus rostros personales, pero repasan, de igual forma, la memoria histórica de la España secuestrada por la dictadura de Franco; un momento histórico que no hay que perder de vista, pues bajo su transcurrir han sido publicadas estas diez novelas: las dos primeras décadas de posguerra. Como hemos ya anticipado, cada una de las obras muestra, a su manera, las condiciones duras y apremiantes en las que se desenvuelven sus jóvenes heroínas, acaso puntual reflejo de la España de los cuarenta y cincuenta: censura, exterminio y reprimenda, falta de libertades y autoritarismo padecidas por sus autoras empíricas en su condición femenina y artística, en suma, la educación y exclusión de la mujer durante el nacionalcatolicismo, víctima de la moral diseñada por la Sección Femenina de Falange que declaraba en sus estatutos que la dulzura y la bondad eran las cualidades más celebradas en la mujer, cuyo fin, “en su función humana, es servir de perfecto complemento al hombre, formando con él, individual o colectivamente, una

⁶³³ Cf. A. Redondo Goicoechea, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1995, p. 29.

⁶³⁴ Cf. J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 386. La reflexión se la emite a Wilhelm el director de teatro Serlo, pensando precisamente en el arte de la actuación, pero bien podría extenderse a una definición de la literariedad.

⁶³⁵ M. Zambrano, *Senderos*, *op. cit.*, p. 23.

perfecta unidad social”,⁶³⁶ excelencia que se conseguía al formar una familia, dar hijos y educarlos según los valores de la patria. Se pretendía destacar el papel de inferioridad de la mujer en relación a las tareas propias del hombre que eran pensar, mandar y dirigir, pero también se patentizaba la nula existencia de la comunicación horizontal, ya que por conducto vertical y unidireccional llegaba el mensaje y la consigna a los receptores pasivos: la reconquista del hogar.⁶³⁷

Las imbricaciones entre el tiempo y la ficción narrativa contenidas en las novelas de iniciación del período analizado, encontrarán un desarrollo más extenso en los apartados que conforman nuestros siguientes capítulos, al igual que la otra unidad sintáctica que acompaña al tiempo: la espacialidad, entendida no sólo como un espacio geográfico en el que la iniciada vive, o un punto físico que atraviesa o pretende cruzar para conocer con más profundidad el mundo exterior, sino el ámbito interior, el contorno de la misma razón donde germina una personalidad propia para seguir haciendo frente al mundo. Por eso, no hay que olvidar que estas narraciones revelan también que el espacio de la intimidad, el recinto de la conciencia de los personajes femeninos protagonistas, puede ser una esfera de disidencia y libertad en tiempos de la castradora dictadura, configurándose entre estas novelas intertextualidades entre sus planteamientos, sus ejes temáticos y sus tiempos históricos, pues todas ellas dialogan sobre la condición existencial de unos seres inmaduros que tantean y se debaten en medio de un ambiente represivo.

⁶³⁶ C. Molinero, *op. cit.*, p. 70.

⁶³⁷ Cf. M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 89.

UN LUGAR EN EL MUNDO

En sus primeras y dolientes memorias, las noveles protagonistas de *Tristura* y *Primera memoria* descubren verdades del existir que, cual liturgia de iniciación, remiten a la constitución de sus conciencias. Saben, desde sus edades tempranas, que parte de sus aprendizajes es enfrentarse a las convenciones e hipocresías sustentadas, en primer término, dentro de sus círculos familiares. Gracias a la apertura de sus sentidos, reconstruyen desde otra temporalidad sus historias infantiles, rememoraciones que testimonian unas vidas cercanas asentadas en la falsedad, el fanatismo, la simulación y el poder autoritario ejercitado en la España del primer franquismo. Por sus cortas edades, se ven envueltas en la indefensión, por lo tanto, obligadas a acatar pasivamente los convencionalismos y padecer las injusticias y tropelías de sus mayores. De este modo, la revelación del crecer es la pérdida de la inocencia que corresponde a un atormentado “darse cuenta” del mundo circundante.

La madurez remite a las protagonistas de *Tristura* y *Primera memoria* a atisbar entre los entresijos de los recuerdos para extraer el material que guiará a la praxis de la escritura, y así cauterizar el padecer de los engaños y suturar las laceraciones sufridas en tiempos pasados. Es la recuperación de sus padecidas infancias lo que también las acerca a unos primeros conocimientos de Eros y Tánatos, dos categorías que definen el humano existir. Los espacios físicos de sus evocaciones remiten a una u otra categoría existencial. Las dos heroínas asocian el ámbito de sus aldeas (sus primeras infancias) con territorios benefactores donde convivían en libertad con la naturaleza y sus nodrizas. Por el contrario, la expiración de sus ímpetus encuentra envoltura en las casas de sus abuelas a las que son enviadas por sus padres contra sus voluntades. Así pues, sus vidas transcurren entre la

dicotomía del espacio añorado y el espacio detestado, entre el nacimiento y el morir, experiencias necesarias en cuanto nutren las conciencias en formación.

Otros estadios de conciencia, como son las jóvenes heroínas de los *Bildungsromane* que hemos venido examinando, también perciben que la fórmula “aprender del padecer” tiene plena vigencia en el tránsito de sus existencias. Las iniciadas muestran rasgos de carácter y de conducta que las hacen afines, y revelan sensibilidades que las distinguen de las chicas de su medio. Dan muestras de ser críticas de su encorsetada familia y de la sociedad permeada por el nacionalcatolicismo, y las ansiedades por descubrir las verdades del mundo trazan los rumbos de sus vidas interiores; por eso, a menudo, ocurre la colisión entre sus pretensiones y los valores que detenta la sociedad castrante en la que están inmersas; ellas adoptan, en la medida de sus posibilidades, conductas que los otros califican de “raras” o poco apegadas a los usos y costumbres pregonados por el régimen de Franco para la mujer. De ahí que algunas decisiones de las protagonistas, como la de abandonar la esfera doméstica para viajar y realizar estudios, las convierta en unas transgresoras al igualarse con conductas propias del carácter varonil. La no pertenencia a la ideología dominante, es un componente esencial en el *Bildungsroman* femenino, aunado a la aspiración a la libertad como uno de los instrumentos más acariciados en ese bregar por buscarse un lugar en el mundo. Por lo tanto, el “darse cuenta” de que se está viviendo una transformación interior es síntoma de una conciencia en vías de maduración y de voz propia, una conciencia que es capaz de dilucidar que sus ideales se enfrentan a un contexto histórico-ideológico paralizante, como lo fue el que imperó en la España de 1940-1959.

Uno de los más desoladores aprendizajes de las protagonistas de nuestras novelas de formación es la falta de alguno de los ascendientes, ausencia que se traduce en orfandad existencial, en la sensación de desasosiego y abandono. La condición de huérfana trasciende su propio hecho para emplazarse en el desabrigo del ser frente al existir. Las jóvenes conciencias se ven en la necesidad de reinventarse un modelo de mujer a seguir, pues en sus circunstancias propias la regla es no hallar paradigmas dignos de imitarse: los patrones de la *Nueva España* y de la Sección Femenina son personajes femeninos continuadores y cómplices de las conductas patriarcales, por lo tanto, en su maniqueísmo no satisfacen las visiones más íntimas de las protagonistas de nuestras novelas. En este sentido, la orfandad admite una lectura de índole filosófica, histórica e ideológica. No

parece casual la coincidencia de personajes femeninos carentes de raíces, sobre todo las maternas, en las narraciones de la primera posguerra; pareciera que la orfandad originada por los desaparecidos, el exilio y la diáspora de la guerra, se ha convertido en un inquilino de la memoria del sujeto empírico, del yo autor. Para la sensibilidad artística del momento histórico, el vacío nunca lo llenaría la imagen patriarcal y déspota del Generalísimo que se instaló a perpetuidad en el poder para tutelar los destinos del nuevo Estado.

Eros reviste otras significaciones, pues la apertura al mundo incluye también la apertura hacia el otro, un sentir y un deseo por un ser idealizado, muchas veces dentro de un marco sugerido por las bondades de la naturaleza. Pero las manifestaciones de Eros se estrellan contra la atroz realidad de las protagonistas; indagar en los laberintos del amor que arrasa lo que ingenia, es uno de los aprendizajes más significativos de sus vivencias. Las heroínas nunca encuentran al príncipe azul y sus idealizaciones se vienen abajo. El fiasco de la primera caricia y la contrariedad del primer beso o del primer baile, representan una evidente ruptura con los modelos de mujer conformados por la novela rosa en las décadas de los cuarenta y cincuenta. O cuando la pasión amorosa llega, la dispersión o la muerte acaban con toda quimera. Con los desencantos de sus actantes, nuestras narradoras de posguerra rompen con los patrones de la novela dirigida a las mujeres para educarlas: el amor no es ya un amuleto que abra los corazones, como tampoco el destino de la mujer es simple y dicotómico: hogar o convento, como lo preveía el franquismo.

Existir conlleva también un campo de encuentro entre el nacer y el morir, categorías que son estructuras del ser humano pues expresan el significado concreto de la temporalidad existencial. Por medio de la experiencia de la muerte —próxima o ajena, real o simbólica—, las protagonistas descubren la contingencia de sus existencias, y es a través de la finitud que resurgen en busca de nuevos sentidos. La muerte de una personalidad para nacer en otra transformada, es la apertura de una conciencia en pos de una identidad y una voz propias. La mujer ha dejado de ser invisible, y las jóvenes iniciadas de *Los Abel*, *Entre visillos*, *Adolescente*, *Cinco sombras*, *Nada*, *Luciérnagas*, *La isla y los demonios* y *Nosotros, los Rivero*, chocan contra los deseos y las voluntades que quieren enterrar todos sus deseos de construirse en libertad. En sus palabras, ya dichas o escritas, encuentran la manera de trascenderse a sí mismas.

Al relatar y relatarse, las heroínas se ven inmersas entre las pulsiones de Eros y Tánatos. La escritura es una forma de perpetuar la vida, una lucha contra el tiempo. Pero para recuperar y escribir, las protagonistas han tenido que acudir a los recuerdos, porque, reflexiona Herbert Marcuse, “contra la rendición al tiempo, la restauración de los derechos de la memoria es un vehículo de liberación” de Eros;⁶³⁸ la memoria, seguimos con el pensador, es un “esfuerzo por derrotar al tiempo en un mundo dominado por el tiempo”.⁶³⁹ Ya en su narrar o en su escribir, las voces de los relatos se enfrentan al tiempo que “pierde su poder cuando el recuerdo redime al pasado”.⁶⁴⁰ En la arena del existir y del escribir, se confrontan el tiempo de la vida *versus* el tiempo de la muerte.

4.1 LA RECUPERACIÓN DE LA INFANCIA PADECIDA: ENTRE LA TRISTURA Y LA PRIMERA MEMORIA

Una primera coincidencia entre *Tristura* y *Primera memoria* proviene de un acontecimiento extraliterario: compartir un mismo año de publicación (1960), es decir, las postrimerías del primer franquismo. Pero más importante que este dato editorial, es señalar que entre ambas novelas se afianza una doble coordenada intertextual, tanto a nivel del montaje del discurso narrativo como de la historia representada. Las dos obras pertenecen al, como anticipábamos en el capítulo anterior, ámbito de las narraciones de autoconcienciación, relatos fraguados por las mismas protagonistas que, desde la madurez, focalizan retrospectivamente para dar cuenta de la infancia y primera adolescencia; de los planos de contenido sobresalen circunstancias temáticas y argumentales que entrelazan a ambos relatos. Los descubrimientos de la verdad dolorosa conforman los procesos de aprendizaje de las huérfanas Tadea y Matia, usufructuarias de la palabra a las que no escapa que la mistificación, la falsedad, el fanatismo y la represión, son prácticas que vertebran al mundo adulto, la esfera que detenta las riendas del poder sobre sus existencias.

Tadea es la más joven de las iniciadas de nuestras novelas: su historia transcurre entre los ocho y nueve años de edad. Por su orfandad materna, ha sido criada por la sirvienta Leontina en una finca gallega; la mitad del año vive en la casa santanderina de su abuela Raquel, en cuyo derredor habitan sus tíos Concha, Andrés y Juan, así como sus

⁶³⁸ H. Marcuse. *Eros y civilización*, Juan García Ponce (trad.), Barcelona, Editorial Ariel, 2002, p. 214.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 215.

⁶⁴⁰ *Loc. cit.*

primos Clota, Ana y Odón; personaje peculiar por sus apariciones esporádicas y por su aspecto físico contrahecho es Julia, una campesina prima de Raquel. Gabriel, el padre de Tadea, se dedica a faenar la tierra en la finca, y tiene otros tres hijos varones que estudian en internados. Gabriel es un personaje ausente en la historia, y lo que se sabe de él es por alusiones de los actantes. En *Primera memoria*, la protagonista también es huérfana de madre, desde los ocho años, y ha estado bajo los cuidados de un aya, en un ambiente rural de montañas (de los nueve a los doce años); por la prolongada ausencia de su padre (“ni siquiera sabía si luchaba en el frente, si colaboraba con los enemigos, o si huyó al extranjero” [59]), como porque sus vacaciones se ven interrumpidas por la guerra, de los doce a los catorce años se ve obligada a vivir en una isla bajo la sujeción de su abuela Práxedes, y a convivir con otros familiares: su tía Emilia y su primo Borja, de quince años; también se interrelaciona con Antonia, el ama de llaves, su hijo Lauro, el preceptor de los muchachos, y con Manuel, el confidente y amigo de la chica.

Tristura es la novela de formación de la niñez, edad nada paradisíaca para la protagonista ni para su autora Elena Quiroga, quien considera que la infancia no es “un mundo maravilloso, sino asfixiante y primitivo y cruel, moviéndose a ciegas en un magma que no atinas a diferenciar, casi siempre a la defensiva”.⁶⁴¹ Éste es justamente el primer aprendizaje de Tadea: los seres que la rodean le muestran una cara cruel de la vida, por eso se defiende del mundo en derredor que la agrede. *Primera memoria* es la novela de la adolescencia, y tampoco para Ana María Matute es perfecta esa edad; los adolescentes no “saben cómo emprender el viaje hacia el continente desconocido que es el mundo de los adultos; no saben hacia dónde dirigirse”.⁶⁴²

En ambas fábulas, la solvencia monetaria recae en la figura de la abuela materna, pero en el caso de la novela de Quiroga la organización de la vida familiar se sustenta, además, en los criterios de Concha. Las casas en las que crecen estas protagonistas son microcosmos de las turbulencias políticas y sociales del país en el que se desenvuelven las narraciones; ambas aluden a un tiempo referencial histórico concreto: la historia de Tadea se ubica en una finca de Santander, al parecer, en los primeros tiempos del franquismo; por unos breves diálogos entre los tíos de Tadea, se revela la filiación ideológica de un sector

⁶⁴¹ Ápod R. Uribarri, “Elena Quiroga habla para *Diario de Navarra*”, *Diario de Navarra*, 22 de junio de 1969, p. 27.

⁶⁴² Ápod M. Gazarian-Gautier, *op. cit.*, p. 32.

de la familia: “la república... No quiero oír esa palabra en esta casa... Por Dios, Concha, no hay quien hable— tío Juan estaba muy colorado... No pelean. Mamá no pelea, sólo que no le gustan los herejes. Tío Juan tiene la manga ancha”;⁶⁴³ el relato de Matia se desengrana en Mallorca, sitio —según Lauro— de “mercaderes, de sanguijuelas y de farsantes”⁶⁴⁴ agitada por los odios de una incipiente y fantasmal guerra civil ocasionada por la “hidra roja”, como reproduce Borja a su prima. El ambiente de Matia es sugestivamente violento, la isla es símbolo del mundo que empieza a desenmascarar sus horrores ante la adolescente, como cuando sorprende en la playa el cuerpo de un hombre asesinado: “Sentí un raro vacío en el estómago, algo que no era solamente físico: quizá por haber visto a aquel hombre muerto, el primero que vi en la vida” (54).

En *Tristura* y *Primera memoria* la retrospección y la introspección trazan delgadas líneas fronterizas entre la memoria y la imaginación, entre el recuerdo y la imagen, simbiosis entre realidad y ensoñación; son relatos de espacios desdoblados en los que el tiempo lineal es abolido por constantes interrupciones y asociaciones de ideas y palabras, motivos que imprimen cierto grado de complejidad en sus sintaxis. Quiroga, por ejemplo, propone una escritura de aires renovadores que trasciende no sólo la anécdota, sino al planteamiento tradicional de la novela realista; en su texto hilvana un polifónico discurso manifestado desde la subjetividad del individuo. Por esto, Torres Bitter estima que a la narración en *Tristura* la “rige el proceso de interiorización de la realidad llevado a cabo por la protagonista”,⁶⁴⁵ consideración que ampliamos a la ficción de Matute. Tanto en *Tristura* como en *Primera memoria*, las narradoras se apartan constantemente del constreñido orden de la abuela para distender su imaginación hacia espacios idílicos y protectores de la primera infancia: una aldea donde su aventura infantil se solaza en la naturaleza y en los trabajadores del campo y, en el caso de Matia, su afán de aventura se extiende hacia su teatrillo de cartón y los libros de *Peter Pan*, *La Joven Sirena* y *Los Once Príncipes Cisnes*.

Descubrir verdades que remiten a la *mismidad* es parte de la liturgia de iniciación de Matia y Tadea, y pronto saben que parte de su aprendizaje es enfrentarse a las convenciones e hipocresías del mundo. En *Primera memoria*, Matia pondera que la adolescencia es un

⁶⁴³ E. Quiroga, *Tristura*, op. cit., p. 232. En lo sucesivo, toda referencia a la novela se indicará con el número de página entre paréntesis.

⁶⁴⁴ A. M. Matute, *Primera memoria*, op. cit., p. 24. En lo sucesivo, toda alusión a la obra se mostrará con la página entre paréntesis.

⁶⁴⁵ B. Torres Bitter, *Estudio de los modos narrativos...*, op. cit., p. 74.

aprendizaje del sufrir: “¿Cómo es posible sentir tanto dolor a los catorce años? Era un dolor sin gastar” (153). Su autobiografía es impulsada por el malestar de haber quebrado la confianza que en aquellos años Manuel depositara en ella: “Y cuánto me dolió después. O, al menos, cuánto me dolió en aquel tiempo, que ahora ya parece perdido” (153). *Tristura* es también un repaso que la narradora consume para revelarse la sufrida infancia que resume en las expresiones “roencia” y “tristura”, heredadas de Julia. Ambas adolescentes pretenden, con la práctica de la narración, cauterizar el padecer de los engaños, suturar las heridas abiertas en la memoria, porque, a fin de cuentas, discurre Tzvetan Todorov, “la identidad actual y personal del sujeto [está] construida, entre otras, por las imágenes que éste posee del pasado”.⁶⁴⁶ El “yo presente”, sustrato narrador en *Tristura* y *Primera memoria* en tanto novelas de autoconcienciación, se origina de la bifurcación de “un yo arcaico, apenas consciente, formado en la primera infancia, y un yo reflexivo, imagen de la imagen que los demás tienen de nosotros”.⁶⁴⁷ Carmen Martín Gaité reflexiona en el mismo sentido cuando atribuye al pasado de cada uno, a la infancia, una “interpretación poética de la realidad, el afán por mirar sin ser visto y de no atenerse a consejos o reglas previas para interpretar lo mirado. Y de ahí heredaré luego el escritor [la neófita conciencia] la capacidad de sorpresa, la capacidad de convertir en nuevo lo consabido”.⁶⁴⁸

La decepción de descubrir que la edad adulta es sinónimo de impostura y autoritarismo es aprendizaje que trasciende al ser y lo prepara para acceder a la madurez; el saber es un hallazgo no exento de amargura, la verdad es el dolor del principiante; se dice Matia: “De un tirón se rasgó la sutil neblina, el velo, que aún me mantenía apartada del mundo. De un brutal tirón apareció todo aquello que me resistía a conocer” (241). El conocer de Matia es equiparable al desamparo al que nos han arrojado los dioses cuando indagamos una verdad, como lo descubriera la Antígona de María Zambrano: “Es el don de su abandono [que] nos marca para siempre [...]. Aquellos sobre quienes cae la verdad, son como un cordero con el sello de su amo”.⁶⁴⁹ En este sentido, coincidimos con la apreciación de María del Carmen Riddel al considerar el relato de Matute un *Bildungsroman* donde la

⁶⁴⁶ T. Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 25-26.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁴⁸ C. Martín Gaité, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 193.

⁶⁴⁹ M. Zambrano, *Senderos*, *op. cit.*, p. 250.

muerte, el amor físico, el odio y la traición son descubrimientos epifánicos que la narradora va obteniendo en cada uno de los capítulos en los que está trazada la obra.⁶⁵⁰

La orfandad existencial de las protagonistas se agudiza por saberse solas y carentes de afectos, como exiliadas; por eso, el castigo al ostracismo hace sentir a Tadea una “apestada, como los leprosos al borde del sendero” (260), y las voces de sus primos no tienen reparo en llamarla “gallega” para recordarle que es una forastera, y a menudo le recuerdan que ella se parece más a su padre que a su madre, como para darle a entender que no pertenece del todo a ese clan familiar: “Ésta no es tu casa” (18), le grita su prima Ana, quien no tiene empacho en restregar a Tadea que su padre no se ocupa de ella, “lo dijo mamá, que no sabe dónde vais a parar” (62). En sus desamparos, las iniciadas sienten afinidades por otros que, como ellas, han sufrido el desprecio y la burla, seres desvalidos en los que afloran el cansancio y la tristura. La indefensión de Matia y Tadea son patentes, lo que lleva a considerar a Geraldine Nichols que en “la narrativa femenina, la huérfana de madre suele representar la vulnerabilidad”.⁶⁵¹

Matia se sabe invadida por el abandono: cuando se mira en el espejo del baño identifica su desamparo y siente pena por ella misma: “Tristísima imagen aquélla —la mía—, de ojos asustados, que era, tal vez, la imagen misma de la soledad” (76). Matia vive una suerte de exilio interior: herida por el desapego familiar, acosada por el fantasma de la guerra civil que enturbia al pueblo y por el aislamiento en el que se siente crecer. Sus primeros recuerdos de la casa familiar en Madrid son vagos y vacíos: vivía con su padre y su madre, María Teresa, como la llama Jorge de Son Major, pero al volver a casa, después del colegio, nunca los encontraba. Sus padres son como dos desconocidos, por eso, en su primera infancia, su soledad es mitigada por la fantasía libresca y por la presencia de su muñeco Gorogó. Esa fragilidad la conduce a buscar apoyo en Manuel, un muchacho nacido de una relación considerada pecaminosa por las buenas conciencias de la isla, personaje en el que la adolescente descubre que anida “una oscura tristeza, no por sí mismo [...], sino que, acaso, también por mí; como si me abarcara y me uniera a él” (138). Con Manuel se pasa horas tumbada en el declive y no se sabe explicar “cómo íbamos el uno al otro sin saberlo ni pensarlo” (191); el propio Manuel le cuenta que él también tiene un atlas donde

⁶⁵⁰ Cf. M. del C. Riddell, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁵¹ G. Nichols, *op. cit.*, p. 53.

repasa con los dedos las rutas, como ella hacía en sus ocios. A Manuel puede hablarle de confianzas de su infancia, lo que no acostumbra con Borja ni con los chicos de la banda, y es el único que acaricia a su querido Gorogó. Acaso se siente unida a él porque es el hijo no reconocido del odiado Jorge de Son Major, porque es un muchacho que no pertenece a ninguna de las dos bandas de adolescentes, y porque le han matado al hombre que tenía como padre adoptivo. En la estancia en la isla, Matia se entretiene sólo con los chicos, pero hasta en la pandilla de adolescentes percibe la división de clases: de un lado, la encabezada por Matia y Borja, “*Nosotros*”, y los dos hijos del administrador de la abuela y el hijo del médico, la clase pudiente; “*Ellos*” son los hijos de la clase trabajadora: el hijo del herrero, del carretero, del colono, del carpintero y el de la lavandera. Pero su única identificación es con Manuel. Un aire de desabrigo los aproxima, y con la mano en su mano sella un pacto de amistad, como si él “quisiera hundir nuestras manos para siempre, clavarlas en la tierra aún limpia, vieja y sabia” (148). Con Manuel llega a sentir que sus vidas son “como dos sombras errantes, como dos perros vagabundos” (162). Una amistad transgresora del orden social: la nieta de la cacique no puede ser amiga de un descastado. En cambio, la relación con su primo Borja no es profunda; se siente unida a él sólo por la edad, porque fumaban y bebían juntos de los hurtos que cometía Borja, por la complicidad de los paseos en la barca, aunque también lo considera un animal solitario como ella, “como casi todos los muchachos del mundo” (39).

La asombrada adolescente se siente como una isla en esa isla en la que no encuentra vínculos con su familia: “Borja con sus burlas, la abuela con sus rígidas costumbres y su pereza y despreocupación de nosotros y tía Emilia con su inutilidad pegajosa” (139). La falta de amor de los otros, la orilla también a identificarse con el desvalimiento de los personajes de cuento: “La Joven Sirena quería que la amasen, pero nunca la amó nadie [...]. Acaso, sólo deseaba que alguien me amara alguna vez” (85). Igualmente, se nivela con Alicia en el reino del espejo, con ganas de atravesarlo para vivir en un mundo fantástico, para así encontrar un agujero por donde huir de la vida. Y es que el transcurrir de Matia es una continua exclusión del Edén: sus padres se divorcian, su madre muere, se

enferma el ama que la cuidaba, es expulsada de la escuela católica “Nuestra Señora de los Ángeles”, y en su caída recalca, a sus doce años, en casa de la oligarca abuela.⁶⁵²

Tadea también ha interiorizado el distanciamiento con su familia; por ejemplo, cuando su prima Ana le susurra sobre su hermana; “— Es capaz de contárselo a mamá”, pero Tadea se dice a sí misma, enmendando la frase de Ana: “Es capaz de contárselo a Tía Concha” (14), pues asume que alguien que comenta a sus hijos que ella es un estorbo no puede tener atributos de madre. De ahí que su único lazo de afecto sea su pariente Julia, una campesina contrahecha y de ideas religiosas arraigadas que se explica el mundo a través de oraciones y frases bíblicas. La insuficiencia de afectos, ese saberse abandonadas, acaba entrelazándolas. Pero también la impúber se siente igualada con su preceptora extranjera, cuando una noche la sorprende en su desconsuelo: “Suzanne lloraba. Con la cabeza sobre la mesa, como si fuera yo [...]. Una niña lloraba en alguna parte, no era una mayor, era una niña. ¿Tendría mamá Suzanne?” (49). A su vez, la realidad problemática de su discípula es percibida por la institutriz, y en un raptó de solidaridad siente que las ata el desamparo. La propia comunidad que acoge a Tadea se encarga de desvalorizarla. Ella es mal ejemplo para sus primos, a los que malea con sus modales porque, a decir de su tía, es una anormal que hay que separar de los otros internándola en un colegio. En casa de la abuela se entera, por boca de su tía y de sus primos, que su padre la tiene abandonada y que Tadea ha llevado una vida “inmoral” y salvaje conviviendo con su nodriza y con la gente de la finca. Es un sentimiento que ella ha captado y que la impele a huir de esos encerramientos: “Sóloirme,irme,irme. De una vez para siempre. Dónde, no lo sé. De una vez” (62). Por eso se siente identificada con los niños del vecino hospicio y se asume enclaustrada en esa casa donde no dejan de importunarla por su condición de huérfana:

No hacían falta rejas, lo supe con certeza. Rejas podía ser un muro, un jardín, una avenida de plátanos, otra niña, voces frías de los mayores, voces burlonas o compasivas, risas de otros niños [...]. A lo mejor en aquella casa las muchachas se burlaban o me miraban con compasión porque sabían que un padre también puede echar a su niña (84).

En estas novelas las encargadas de asumir que no se quiebre el orden moral y de mantener a salvo el buen nombre de la familia son las ascendientes, la abuela y la tía, personajes que se erigen en “guardianas transitorias del Orden establecido, como tantas

⁶⁵² Cf. R. El Saffar, “En busca de Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”, *Revista Iberoamericana*, n° 116-117, julio-diciembre 1981, p. 225.

otras mujeres [que] encarnan a la perfección la vigilancia y la represión moral, impuestas como norma de conducta en la posguerra”.⁶⁵³ Por sus papeles represivos, Práxedes y Concha son personajes continuadores del discurso patriarcal, colaboradoras de la Iglesia y simpatizantes del régimen franquista, acérrimas defensoras del rancio decoro y de los valores tradicionalistas dictados desde los círculos de mando. La dominación de la abuela de Matia se simboliza en un objeto-poder: un bastoncillo de bambú que siempre lleva aunque no le hiciese falta, pero es un bastón con empuñadura de oro que cumple con la función de legitimar y “perpetuar los valores que vitalizan su posición”.⁶⁵⁴ Contra las prescripciones y las encarnaciones del autoritarismo, lidian Matia y Tadea, heroínas derrotadas frente a los ámbitos familiares que las apresan. Recordemos a Hegel en su comentario sobre la novela moderna: los héroes se encaran con los nuevos enemigos representados por la familia y la sociedad burguesa. Las reprimendas hipócritas de las familias dejan honda huella en los espíritus en formación. Es el “aprender del padecer” de Matia y Tadea.

Doña Práxedes, a pesar de su avanzada edad, gobierna vidas: a su ama de llaves Antonia la casó con quién y cuando ella quiso; a Lauro, el hijo de la criada, lo mandó al frente cuando ya no se iba a ocupar de la educación de sus nietos; Práxedes no tiene reparo en opacar y minimizar a su hija Emilia, y se conchaba con la gente de orden que responde al modelo social de mandamases, es decir, el alcalde, el vicario y los notables que “reinaban, despreciaban y callaban” (87) en la isla. En este sentido, no es casual que Práxedes y los demás lugareños conspicuos apoyen la causa franquista pues se sentían amenazados por los republicanos que les habían menguado sus relaciones de propiedad capitalistas y sus dominios sociales y económicos.⁶⁵⁵ Instalada en la ventana de su casa, Práxedes vigila con sus prismáticos, “como un dios panzudo y descascarillado, como un enorme y glotón muñecazo, moviendo los hilos de sus marionetas” (62), todos los movimientos en las casas de los colonos. Este poderzuelo de la anciana es socavado por Matia a través de la rebeldía que le permite su edad y condición: la desobediencia a sus

⁶⁵³ R.I. Galdona Pérez, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁵⁴ J. Ortega, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁵⁵ M.Á. del Arco Blanco. “Morir de hambre’. Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer franquismo”, *España en los años sesenta. La percepción de los cambios*. AA. VV. *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, Universidad de Alicante, nº 5, 2006, p. 256.

mandatos y su ridiculización a través de epítetos deshumanizadores y adjetivos animalescos y degradantes que le endilga a lo largo del relato:

... era firme como un caballo [...]. Parecía un Buda apaleado [...] olfateaba como un lebrele nuestras huidas [...] su porcina vista baja [...] nos vio la bestia [...] pesada como un rinoceronte en el agua [...] desgarraba con ansiosas zarpas la faja de los periódicos [...] los cerdos y sus colmillos tenían la misma sonrisa de la abuela [...]. Los ojos de la abuela, como dos peces tentaculares, nos observaban crudamente [...]. La abuela miraba al Chino, con ojos que parecían dos cangrejos patudos retrocediendo [...]. Sentí sus ojos en los míos, físicamente, como dos hormigas recorriendo mis niñas [...]. Yo sólo veía la cara de la abuela, sus redondos ojos de lechuza” (13-246).

Hasta las amigas de su abuela son “dos gatas viejas de Son Lluch” (16). Doña Práxedes también hollaba la casa con sus pisadas firmes, y es, a los ojos de la adolescente, una tinaja “vieja y basta” (81) que se semantiza con la decadencia de la sombría casa llena de polvo y telarañas, con el pozo y su dragón “cubierto de musgo y hierros forjados, rojos de orín” (94). Para contrariar a su abuela, la única preocupación de Matia, por aquel entonces, era desobedecerla y seguirle los pasos a Borja, quien tampoco escapa a las connotaciones peyorativas: sus dedos son como “cinco puñalillos” (25), es delgado “como el filo de una daga” (28), tiene colmillos y aspecto simiesco, y es ladrón, “un buitres de las cosas del abuelo” (37) ausente; por estas figuraciones, Matia considera que su primo es la imagen feroz de su padre, un capitán del ejército nacionalista que, según Borja, fusila a los enemigos sin piedad alguna, implacable como los látigos que conserva en casa.

Matia es otra víctima más de la práctica autoritaria de Práxedes que recuerda a la nieta que, ante la enfermedad del aya, la ha llevado a su casa para dominarla con “grandes correcciones”. En este ir y venir de una casa a otra, sustenta Matia su espíritu rebelde, y confiesa sentirse como un objeto que pasaba de una mano a otra. En casa de su abuela se concibe apresada, retenida contra su voluntad, pero lo que más la indigna son las excesivas preocupaciones de la anciana hacia sus dientes separados y grandes, hacia sus ojos que miran de reojo, hacia sus pelos lacios, porque, como una moneda de cambio, esa “belleza [...] era el único bien con que podía contar en la vida” (122). De Práxedes escucha que su madre fue rica y guapa, pero como una mujer romántica se dejó llevar por sus estúpidos sentimientos hacia su padre, un hombre con ideas torcidas por luchar al lado de los republicanos. Práxedes está empeñada en educar a la nieta para buscarle en el futuro un buen partido (como hizo con su ama de llaves y con la maleable Emilia), para eso pretende que sea dócil, tenga buenos modales, no devore caramelos ni fume y que posea un cuerpo

presentable, sin arañazos en las piernas, sin la piel soleada, en pocas palabras, como afirma Nichols, a la púber “se le está enseñando cómo llegar a ser una señorita”.⁶⁵⁶ La propia abuela comenta a Emilia que a la edad de su nieta ya tenía varios pretendientes, y que la belleza “es lo único que sirve a una mujer, si no tiene dinero” (122). Ante los minuciosos exámenes que de su cuerpo hace su ascendiente, la joven se considera *cosificada*, pues le “recordaba a los del pueblo, los días del mercado, cuando compraban una mula” (123), impresión que ya había tenido Matia en el colegio, pues ahí no era más que un número bordado en rojo sobre el hombro: “354, 3.º A”, apreciación que también siente Tadea cuando su siempre ocupado tío Andrés la mira “como a un teléfono, como a una revista” (261), o cuando los adultos, salvo su tío Juan, agachan maquinalmente la cabeza, sin volverse para verla, al despedirse la niña con besos en la frente. O cuando la ignoran todos, como si no existiese, como castigo a su intento de querer escaparse por el campo: “Peor no ser reñida. Peor no ser llamada. Peor ni una palabra” (267). Toda muestra de querer salirse de la línea trazada tiene su correctivo, la obediencia sumisa y la uniformidad son la mejor receta para la regencia de la tía Concha, manifestada a través de acciones aparentemente nimias, como cuando le cortan los cabellos a Tadea: “... ves que bien te ves así, como las primas” (20).

Con su aguda penetración, Matia entiende que todo ejercicio de poder delirante es postizo y muestra fisuras en su práctica cotidiana, porque, lo afirma Todorov, “dar lecciones de moral nunca ha sido una prueba de virtud”.⁶⁵⁷ Para Navidades, Práxedes ordena sobriedad pero se complace en comilonas, y para las mismas fechas la anciana prepara paquetes para los pobres del pueblo. Son las muestras del poder hipócrita que sólo en épocas piadosas siente conmiseración por los desposeídos, que encarga misas en honor de las victorias de las tropas nacionales, pero hace caso omiso de la asesina justicia repartida en la isla por los hermanos Taronjé, partidarios del clan de Práxedes; a Matia no le pasan inadvertidas las supersticiosas prácticas cristianas de su abuela: reza “oraciones a un Dios de su exclusiva invención y pertenencia” (16), protege su cajita de dinero bajo el Misal y el estuche con el Rosario de las Indulgencias, y bebe agua milagrosa de una botella de cristal en forma de Virgen.

⁶⁵⁶ G. Nichols, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁵⁷ T. Todorov, *op. cit.*, p. 42.

El círculo familiar no es menos agobiante para Tadea. Su abuela es “como una mole quieta, igual que si no oyese” (227), a la que, por razones de salud, no se debe disgustar con menudencias, razón por la que Concha encarna la supremacía para degradar a los otros, liada también, como Práxedes, con la autoridad eclesiástica representada por el capellán que celebra misas y, como para santificarla con su presencia, almuerza a diario en casa de la abuela. En la novela de Quiroga, las voces de la represión se impregnan de la arenga religiosa, un discurso plagado de infantilismo como aquél que manda a las niñas no silbar porque provocan el llanto de la Virgen. El lenguaje de la reprimenda se viste con los ropajes de la solemnidad, en boca de Concha son palabras maniqueas que apuestan por la inercia, por la inmovilidad; es el peso de la tradición judeocristiana que prohíbe el libre pensamiento, que coarta la fantasía, que pondera la sumisión femenina y que se vacía en imágenes que hacen sentir culpable y pecadora a la iniciada:

Una niña no escucha, no mira a los lados [...]. Las muchachas con las muchachas, las niñas con las niñas [...]. La imaginación es mala consejera [...]. Cristo ha muerto por ti. Mírale bien la sangre, las llagas, la herida del costado, la corona, tú se lo estás haciendo, a cada instante. Para ver a tu madre, ganar el cielo [...]. Una niña no piensa. No levantes la voz. Nadie te pide explicaciones. No quiero explicaciones. La letra con sangre entra [...]. Una niña sin corazón. Nunca habla. No pregunta de su madre. Sin corazón (pp. 27-29).

Las restricciones de la lengua y el habla se extienden al cuerpo humano y su fisiología, tema tabú por excelencia durante el nacionalcatolicismo: “No cruces las piernas [...]. No te sientes como los moros [...] ¿No ves a tus primas, cómo se sientan? [...]. Estírate. Tápate las rodillas” (79). Prohibido mencionar entre los niños el embarazo de la tía Concha y su posterior aborto, vedado conversar sobre la primera menstruación de Ana, aunque sea secreto a voces entre la servidumbre. En ese microcosmos representado en *Tristura*, las “reglas de decencia —piensa Michel Foucault— filtraron las palabras: policía de los enunciados. Control, también, de las enunciaciones”.⁶⁵⁸ Entre las *modélicas conciencias* mejor los candados que el hablar abierto, las prohibiciones y la censura —seguimos aludiendo a Foucault— “que se remiten las unas a las otras: mutismos que imponen el silencio a fuerza de callarse”.⁶⁵⁹ Sobre el tema de la maternidad, es evidente el contraste establecido entre la casa de Santander y la aldea gallega donde Leontina cuenta a

⁶⁵⁸ M. Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 2006, p. 17.

⁶⁵⁹ *Loc. cit.*

Tadea con total naturalidad, sin dobleces, sobre su madre y los cuatro hijos perdidos, incluso el malogrado, nacido después de Tadea, que la llevó a la tumba.

En *Tristura*, la omnipresencia de Dios es también símbolo retórico para infundir miedos y temores: “En todas partes te ve Dios [...]. Hasta cuando estás dormida está Dios, no hay que tenerle miedo a nada [...]. De Dios no te escapas, Tadea. Dios lo oye todo y te pedirá cuentas.” (27-47). Dios es una instancia terrible y castigadora que produce miedo a Tadea y no la deja dormir en paz. Estas formas del habla integran la doctrina de la Iglesia y hacen creer que la vida es pecado y el mundo un valle de lágrimas: “Pureza. Pureza, santa virtud de la pureza. Hacer llorar a la Virgen. Cuerpo templo de Dios. Cuertotemplo: santificarlo [...]. Antes morir que pecar” (189). Todo este aparato discursivo representa el clima de una época en la que “la educación religiosa [...] presentaba una interpretación de la fe confabulada con la ideología franquista que buscaba, al igual que ésta, el decoro en la conducta y la anulación del juicio propio”,⁶⁶⁰ sobre todo en la educación moral de las mujeres a las que se moldea con una identidad única y de significados fijos que elimina toda diferencia.⁶⁶¹ A pesar de su corta edad, a Tadea no se le oculta que religión y piedad no habitan dentro de una misma persona, como lo aprecia en la mezquindad espiritual de su tía: una clasista que recomienda a su hijo no juntarse con los estudiantes de su colegio de nivel social más bajo, una pregonera de humildad y justicia en medio del disimulo y la crueldad con los indefensos, como con la sobrina a la que tilda de rebelde, independiente, poco piadosa y culpa de tener malos instintos, por lo que recomienda a doña Raquel devolvérsela a su padre. Los tratos que recibe de su tía Concha y de sus primos desestabilizan a Tadea, pero sólo es percibido por su tía Julia que comenta verla más crecida, pero menos cariñosa y alegre, más triste que el año anterior; la respuesta de Concha es que la sobrina se “está formalizando” (188), no concediendo que una niña pueda estar cabizbaja por las vejaciones infringidas, como las de sus primos que remachan a Tadea que su familia no tiene muchos recursos: “Mamá dice que tendrás que trabajar el día de mañana, para que lo sepas, que no tendrás más remedio, que debían enseñarte desde ahora [...]. No tenéis una peseta. La abuela te tiene de caridad” (96-254). Los sobajamientos, los sentimientos de culpa y los temores exacerbados contribuyen a la falta

⁶⁶⁰ R. I. Galdona Pérez, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁶¹ Cf. M. I. Lagos, *op. cit.*, p. 101.

de seguridad y han minado la confianza y los nervios de Tadea, quien dice en su relato que ella nunca llora: “Yo no lloraba. ¿Cuándo lloraba yo? Yo soy fuerte, no suelto una lágrima, aunque me pinchen, aunque me maten, ya no lloro” (220), pero los lectores descubrimos que se confunde a sí misma al no reconocerlo, pues ha derramado lágrimas ante las humillaciones de sus primos y las interpelaciones de su tía. Tadea intenta ser fuerte y no quiere reflejarse en la imagen minusválida de Julia, pero sus esfuerzos se ven disminuidos.⁶⁶²

La huella que más escuece los procesos de formación de Matia y Tadea es la decepción del mundo de los adultos y sus convencionales tablas de valores. El aprendizaje más significativo de Matia es que el círculo “de los hombres y las mujeres”, como denomina a la etapa adulta, está impregnado por la división social, la hipocresía y la mentira, por eso Nichols califica a Matia como la “niña-que-no-quiere-ser-mujer”.⁶⁶³ Su primo Borja, vestido ya con sus primeros pantalones largos, echa mano de la falsedad para vengarse de Manuel mandándolo al reformatorio y, ella misma, iniciada ya en el mundo de los adultos, se siente conspiradora al no defender lo suficiente a su amigo y sucumbir bajo la tiranía del primo, partidario del bando que va ganando la guerra civil. Matia se sabe culpable y perdedora ante el chantaje de Borja, y teme que cuente a la abuela el embuste de que tiene dos amantes, Manuel y Jorge de Son Major: “¡Enamorada a los catorce años de un hombre de cincuenta!” (215); por eso se ve reducida y se desprecia: “... estúpida fanfarrona, ignorante criatura [...] tonta charlatana, necia de mí” (243). A Matia se le patentiza, una vez más, que la mentira ejercida por los suyos ha tomado carta de naturalidad en la isla, como bien anuncia el epígrafe bíblico de Jeremías que Matute ha elegido para su

⁶⁶² Por los padecimientos de sus protagonistas, entre *Tristura* y *Jane Eyre* existen vasos comunicantes. La huérfana Jane es constantemente apartada de sus primos por la señora Reed, pues la considera violenta y rebelde; dice Jane que su tutora no ve en ella un “temperamento más sociable y propio de mi condición de niña”, ni modales “atractivos y alegres” (13). La señora Reed es ciega y sorda para percatarse de los maltratos de su hijo hacia Jane, a pesar de que a menudo ocurrían en su presencia. Igual que Tadea, Jane escucha de sus primos que no pertenece a esa familia, y de que es una menesterosa: “... dependes de nosotros, dice mamá; no tienes dinero, pues tu padre no te dejó nada, y deberías estar pidiendo limosna, no viviendo aquí con nosotros” (18). La servidumbre nunca se pone de su parte, y le dice que es menos que una criada “ya que no hace nada para ganarse el pan” (20) y que es una niña retorcida y llena de artimañas, opinión que comparte la señora Reed. También Bessie, la niñera, la machaca con el sonsonete de que la señora Reed la mantiene, de lo contrario estaría en un hospicio. La misma Bessie la define como solitaria, errante, rara, tímida y asustadiza. Jane atribuye estas cualidades a sus nervios destrozados por esos años transcurridos bajo la tutela de la señora Reed. Igualmente, como ocurre con la madre de Tadea, hay una historia de desobediencia, pues la madre de Jane se casó con un hombre de categoría inferior al que no lo quiere la familia. (Las citas de la novela de Brontë provienen de la edición ya mencionada).

⁶⁶³ G. Nichols, *op. cit.*, p. 52.

novela, y que guarda una estrecha relación paratextual con el contenido de la obra: “A ti el Señor no te ha enviado, y, sin embargo, tomando su Nombre has hecho que este pueblo confiase en la mentira”. Así, la mentira de Borja, apoyada por el cura, se alza triunfante en casa de la abuela, y Manuel es aprehendido por timador, un delito que nunca cometió, por lo que le espera un futuro con olor a reformatorio, su muerte civil. Reveladora escena con la que concluye *Primera memoria* es la de Matia recibiendo el abrazo y las lágrimas de Borja, justo en las últimas horas del día que traiciona a Manuel. Mientras siente las gotas de su primo deslizándosele por el pijama, el gallo blanco de coléricos ojos, “como dos botones de fuego” (253), anuncia el amanecer con su estridencia, acaso “por alguna misteriosa causa perdida” (253), como puede ser la causa de Manuel, o, si pensamos en el trasfondo histórico, por la causa de los republicanos que ya van perdiendo la guerra.⁶⁶⁴

Las muestras lacrimosas de Borja, más que una despedida por una pronta separación (Matia marchará a su nuevo colegio), son la bienvenida cómplice, el bautizo a la nueva etapa de la vida en la que no hay vuelta atrás, el triunfo de la falacia. El cántico del ave reviste un doble sentido: es señal de la traición de la adolescente, como en el pasaje evangélico de la negación de Pedro a Jesucristo, y simboliza también el furioso abrir de ojos a un nuevo periodo del existir, a una recién estrenada “realidad terrible, abominable” (252): la adultez. El dolor de Matia es equiparar su actuación con la del pérfido apóstol, y su aprendizaje proviene de la conciencia de haber superado el mundo de los cuentos fantásticos, de las islas remotas con nombres inexistentes y de los mapas, del muñeco Gorogó. En suma, la heroína sufre por el paraíso perdido de la infancia: “No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman [...]. Eran horribles los cuentos” (252). Lo que queda a Matia de su niñez es la mirada perdida, el extravío de saberse perdedora y víctima de la historia. *Primera memoria* es “el desengaño de los sueños infantiles y la comprensión de la realidad. Ahora vendrá [para Matia] su aventura real: vivir en el mundo de los adultos y correr el 'peligro'

⁶⁶⁴ María Zambrano utiliza el cántico del gallo como metáfora del despertar de España a un nuevo proceso histórico: el triunfo de la República. Después de la medianoche y de las vivas al triunfo republicano, la plaza madrileña de Oriente queda vacía y silenciosa; “a lo lejos, desde las honduras del Manzanares, sonó el grito agudo del canto de un gallo [es] la historia [que] se manifiesta en drama o tragedia, su forma habitual”. *Delirio y destino, (Los veinte años de una española), op. cit.*, pp. 223-225.

de llegar a ser como uno de ellos”,⁶⁶⁵ como una de esas “sucias y cursis, patéticas personas mayores” (184). Ésta es la experiencia que queda a Matia, y porque, como escribe Germán Gullón, “vivir supone sentirse sometido a la experiencia”,⁶⁶⁶ el conocer la maldad de los suyos la resume Matia en el brillo del anillo de la abuela que en su mano irradiaba como “un ojo perverso que sobreviviría a nuestra podredumbre” (247). Aunque ha descrito a la abuela y a Borja con caracteres negativos y degradantes, con esta frase la propia adolescente se asume dentro de su célula familiar y reconoce, en lo que le toca, su participación en la tramoya montada por Borja, vestido ya con sus primeros pantalones de hombre; la propia Matia asume su culpa y su injerencia en esa “podredumbre” acontecida tiempo atrás: proclamar la mentira como verdad. Ante el chantaje de Borja, se dice Matia, la hija de un “rojo asqueroso”: “ganó y yo perdí. Yo perdí...” (243). Y al descubrir la verdad revelada, Matia reconoce en el dolor una fuente de su aprendizaje, un padecer cuando se entera de que la verdad es, ya lo dijo Zambrano, “una luz que está por encima y más allá y que al caer sobre nosotros, los mortales, nos hiera”.⁶⁶⁷

Tadea también aprende que la mentira y la coacción son prácticas comunes en las actuaciones de los adultos, sean o no miembros de su familia. La niña sabe pronto de los maltratos de los mayores, de este “darse cuenta” proviene el daño que siente como una “roencia”, como cuando es víctima de los apremios de Tomasa que la insta, para vengarse de otra sirvienta, a cantar canciones sucias. Tadea presiente que nadie creerá su dicho, pues ha “cantado una canción que una niña no canta” (150). Tadea está al tanto de los desprecios de su tía, de su carencia de pudor al exteriorizar que a las dos parientes (a Tadea y a Julia) las recibe la abuela por lástima. Su tía Concha es capaz de demostrarle sus desafectos con actos aparentemente triviales, como cuando sobreprotege a sus hijas, pero a Tadea echa en cara que llore por una simple herida: “Una niña tan fuerte como tú, acostumbrada a la aldea, cuántas veces te habrás caído” (29). Según Concha, ella es la que manipula y pervierte a sus primos, por eso la fuerza a confesarse, a comulgar por las narraciones que le achaca porque es una dejada de Dios, pero la tía misma contribuye a reforzar el dicho, pues hasta en los regalos establece distinciones entre su hija Clota y Tadea. La única

⁶⁶⁵ J. Villegas, *op. cit.*, p. 200. Aunque Villegas lo piensa a propósito de Andrea, la protagonista de *Nada* de Carmen Laforet, el comentario es también aplicable a la situación de Matia.

⁶⁶⁶ G. Gullón, *op. cit.*, p. XXXV.

⁶⁶⁷ Senderos, *op. cit.*, p. 250.

justificación que Concha esgrime ante la leve protesta de la abuela, es que Tadea no fue buena ese año y que el padre no había mandado nada para su hija. Concha es la personificación de la doble moral: por una parte se solaza ultrajando a la servidumbre, despidiéndola por inmoral: “Hay que tener caridad” (154), pero por otra es capaz de maravillarse del boato que el obispo luce por la calle: “Qué sencillo, ¿veis, niñas?” (78), afirma, sin reparar demasiado en el vehículo de gran motor que custodia al religioso. También pretende ignorar el hambre y la miseria de la primera posguerra y ocultar la realidad, como cuando ordena con premura a las niñas que se vuelvan a casa para no mirar a los chiquillos desarrapados que salen al camino para acercase al obispo. Sin emitir enjuiciamientos, la impúber se da cuenta de la falsedad de los valores que tanto le endilgan, por eso es capaz de seleccionar, en la maraña de recuerdos de su niñez, el tamaño del auto, las palabras y los gestos emitidos por los protagonistas de este episodio.

La protagonista de *Tristura* advierte, en ese primerizo penetrar a los umbrales del entendimiento, que las oraciones son fórmulas vacuas que hasta la institutriz que la obliga a rezarlas incumple. Frente a ese nebuloso orden del mundo que le provoca “tristura”, la iniciada grita “pagana” a su maestra, y es testigo del fingimiento de su tía que la defiende de la institutriz que le ha propinado una bofetada: “A esta niña sin madre no se le pega en esta casa” (196). Y cuando Tadea se escuda con gritos y golpes de las burlas que Clota hace sobre su atuendo y las deficiencias físicas de Julia, en el día de la Comunión, en realidad Tadea responde con violencia física y verbal a ese desmoronamiento de la idea del mundo bueno y ejemplar que le han implantado los mayores a regañadientes. Es la ruptura entre lo que los adultos pregonan y enseñan y lo que practican en sus vidas. Es la furia de Tadea que no aprende a comerse la furia como Julita, y llora y da voces en medio de los sueños, aunque el yo narrado no lo reconozca. Y es que, como lúcidamente expone Martín Gaité, en la cercanía de la adolescencia,

en esa etapa transitoria, fulgurante e ingrata en que por primera vez se descubre que el infierno no está en uno mismo, sino en los encontronazos contra las aristas de los demás, el ser humano es más sabio y más profundamente rebelde de lo que volverá a serlo jamás en adelante, atiborrado de experiencias, razonamientos y estudios. A lo que ha entendido, anhelado y odiado en esta etapa tendrá que volver indefectiblemente los ojos de adulto siempre que quiera analizar las raíces de su inconformismo para recuperarlo en estado puro.⁶⁶⁸

⁶⁶⁸ C. Martín Gaité, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 223.

Las protagonistas de *Tristura* y *Primera memoria* pretenden, con la escritura, cauterizar el padecer de los engaños, suturar las laceraciones en la memoria. Ambas se entrelazan por, recordemos a Paul Ricoeur, la condición de “ser-marcado-por-el-pasado” que se impone en sus conciencias adultas, pues los rastros del pasado se imponen en el presente de la protagonista madura que es capaz de convertir en narración lo vivido. Es la voluntad de no olvidar lo padecido individualmente para, como ha expresado Bajtin, trascenderse hacia la existencia histórica y dar cuenta de lo sufrido por una colectividad maniatada y domesticada por el poder militar y eclesiástico. Tadea y Matia son protagonistas que desde la madurez vuelven para recuperar lo ya *ido*, a través de los sentidos, como asevera Martín Gaité; Tadea es ese ser infantil que escucha los diálogos de la servidumbre, de los tíos, y no deja de mirar a su alrededor, una mirada atenta capaz de registrar movimientos involuntarios en los otros, como cuando se miran en el invernadero el tío Juan y Suzanne: el tío parpadea seguido y la maestra se lleva la mano al escote. La narradora Tadea sólo reproduce lo que vio en ese tiempo pasado, sin dar connotaciones carnales al acto, acentuando así la inocencia de la Tadea que *fue*. La Tadea madura revivirá con su escritura “la impotencia que acompañaba a esta primera náusea infantil. Para luchar contra la falsedad y la hipocresía institucionalizadas que le agobian [...] no cuenta [...] con armas eficaces, pero para registrarlas, la limpieza de su mirada y la sensibilidad de su oído le proporcionan el aparato de precisión más inequívoco”.⁶⁶⁹ Por estos procedimientos se reconstruyen *Tristura* y *Primera memoria*, dos versiones de historias de familias basadas en las miradas y en los oídos abiertos de la niña y de la adolescente de la inmediata posguerra; ambas intuyen y descubren lo que otros tratan de ocultar por estatus social, o por imponer las conveniencias morales de unas pequeñas burguesías provincianas.

De este modo, crecer es acercarse a la pérdida de la inocencia que equivale a un “darse cuenta” de lo más trascendental. Ambas heroínas datan los momentos epifánicos en los que, por las acciones de los otros, se resquebraja la inocencia, aunque, por su edad, Matia es más clarividente que Tadea. A la niña Tadea la despoja su prima Ana del mito de los Reyes Magos que aún conservaba; de la charla con su prima, el lector implícito infiere que aún cree en los personajes bíblicos:

⁶⁶⁹ *Loc. cit.*

— ¿Desde cuándo sabías que no hay Reyes? Y yo que me creía que no habías perdido la inocencia.

— ¿Qué dices?

— Qué desde cuándo sabías

— ¿Pero qué sabía? ¿Qué es?

La miré. El muñeco se había hecho caliente en mi mano, podría llevarle en el bolsillo, asomado por el borde.

— ¿Cómo no los veíamos?

— Lo esconden en el vestidor de tío Juan, lo guardan, lo ponen cuando estamos dormidas.

— No hay Reyes, era engaño. ¿A ti no te importó? (164-165).

La escena concluye con la demostración de la ingenuidad de Tadea, cuando tapa los ojos a su muñeco “para que durmiera”. En *Primera memoria*, la revelación de una infancia fugada le surge a Matia en la primera noche que pasa en compañía de su abuela que la ha ido a buscar a la finca; Mauricia ha enfermado y ya no puede hacerse cargo de ella. La adolescente intenta dormir en el hotel, cuando se percata de que, por el repentino cambio de espacio físico, no ha transportado consigo su teatro de cartón, ni sus álbumes ni sus libros de aventuras. Y tiene conciencia, en ese amanecer sin descanso, de que también había perdido el paraíso de la infancia con los saltamontes verdes y las manzanas de octubre. Ante el fin de la inocencia tiene que demostrar fortaleza: en el internado de Nuestra Señora de los Ángeles, donde la matricula la abuela, se empeña en “esconder (junto con mis recuerdos, y mi vago, confuso amor por un tiempo perdido) todo lo que pudiera mostrar debilidad, o al menos me lo pareciese. Nunca lloré” (21). La infancia huida es una toma de conciencia, de ahí que lamente no poder entender cabalmente a los adultos a causa de esa brecha generacional: “Qué extranjera raza la de los adultos, la de los hombres y mujeres. Qué extranjeros y absurdos, nosotros. Qué fuera del mundo y hasta del tiempo. Ya no éramos niños. De pronto ya no sabíamos lo que éramos” (118). Y Matia ya sabe que su vida ha comenzado a precipitarse en el foso de otra edad, que su vida se debate en el limbo de la infancia y otra etapa que la hará entender mejor el mundo: “Y yo estaba a punto de crecer y de convertirme en una mujer. O lo era ya, acaso [...] ¿Qué clase de monstruo que ya no tengo mi niñez y no soy, de ninguna manera, una mujer?” (151-152). Pero adentrarse en esos nuevos misterios la llenan de miedos, y para conjurar “las cosas de los hombres y mujeres” invoca, como un talismán protector, a sus conocidos personajes librescos: “Oh, no, no, detenedme, por favor. Detenedme, yo no sabía hacia dónde corría, no quiero

conocer nada más” (170). La escena final de la novela ratifica la transición de la inocencia al mundo de la madurez: Matia ha preparado ya su maleta para su nuevo internado, pero ignora el paradero de Gorogó, personaje que ya no la acompañará en su nuevo período; en la vida que le espera no hay fantasías, sólo una cruda realidad; así se la ha anticipado el aprendiz de adulto llamado Borja.

La instrucción de Matia y Tadea se resume en las fórmulas libertad/represión, vida/muerte, verdad/simulación; son realidades dolorosas que descubren las iniciadas y que contribuyen a conformar una identidad propia que las inclina hacia la búsqueda de un yo en libertad que años después se manifestará en el poder de la evocación y el relato. *Tristura* y *Primera memoria* muestran el clima y el espíritu represivos del nacionalcatolicismo en esas primeras décadas de posguerra. Gullón escribe que en la novela de la autora catalana los estereotipos reales desaparecen: la abuela no es tópico de bondad ni dulzura, los padres viven lejos de sus vástagos, enfrentados en la guerra, y la mentira, el falso testimonio y los odios, tienen carta de naturalidad en este microcosmos,⁶⁷⁰ afirmación que bien podríamos encajar para *Tristura*. Ambas novelas testimonian la falacia, la doblez, el adoctrinamiento y la ramplona moral afincados como verdades en el hacer y en el decir de la sociedad burguesa y de la clase gobernante de la *Nueva España*; de ello dan constancia el padecer y la tristura de los desvalidos, los punzantes aprendizajes existenciales que rezuman de principio a fin en las primeras y atormentadas memorias de las protagonistas de Elena Quiroga y Ana María Matute.⁶⁷¹

4.2 JÓVENES CONCIENCIAS DISIDENTES: EL “APRENDER DEL PADECER”

Una particularidad de todo *Bildungsroman*, sea con protagonista masculino o femenino, es la presentación de un mundo complejo que intenta ser asimilado por una conciencia en proceso de edificación. A través de la mirada de los iniciados se proyecta una realidad cuya

⁶⁷⁰ Cf. G. Gullón, *op. cit.*, pp. IX-X.

⁶⁷¹ K. Benson reseña que en la protagonista de *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel, late “la fuerza intrínseca de una niña [...] frente a la brutalidad, autoridad y cerrazón de la sociedad fascista de la posguerra”. La actitud de Leticia es también comparable a la de Tadea y Matia. (“De la amnesia a la nostalgia. Reflexiones sobre la función de la memoria en tres textos de autores contemporáneos: Rosa Chacel, Juan Benet, Antonio Muñoz Molina”, *El arte de la memoria: incursiones en la narrativa española contemporánea*, Inge Beisel (ed.), Universidad de Mannheim, 1997, p. 15).

esencia es siempre enrevesada, aunque desde los ojos de un adolescente o joven resulta doblemente espinosa, pues aún no poseen una identidad plenamente definida ni una razón madura. Los jóvenes personajes poseen cualidades distintivas; Anaïs Nin los describe cuando piensa en los protagonistas de la nueva novela que no se muestran como unidades ya formadas, por el contrario, como una “personalidad [...] fluctuante, relativa, cambiante, desarrollándose de un modo asimétrico, madurando irregularmente, con áreas racionales e irracionales”.⁶⁷² Tal es el personaje “luciérnaga”, inmerso en la vorágine del sobresalto.

La vida es escuela de aprendizaje para el principiante, y en varias de las novelas de formación clásicas la figura del preceptor o tutor es necesaria en sus intrigas. Estos mentores suelen representarse a través de amigos íntimos, miembros de una sociedad secreta, algún pariente o seres afines que se encuentran a lo largo del camino y la aventura; en las novelas de iniciación contemporáneas, por sus actuaciones o por sus formas de pensar, o por ambas, los docentes o las maestras suelen ser personajes que, en contra de sus voluntades, se constituyen en modelos repudiados en los que no se contempla el sujeto que se forma, estableciéndose, en ocasiones, como seres antagónicos de los vacilantes protagonistas. En el *Bildungsroman*, cada aprendizaje es un momento de revelación para los personajes, cada *despertar* expande sus miradas del mundo o las agudiza, en algunos casos. Por eso, la expectación y el asombro ante el mundo son cualidades de estos protagonistas, y como nota Hirsch, la pasividad define el carácter del héroe del *Bildungsroman*, ya que no controla su destino sino que reacciona frente a las circunstancias de su propio contexto sociopolítico.⁶⁷³ Pero, aunque el héroe es esencialmente *pasivo*, no por eso deja de ser receptivo al máximo, como afirma Hans Meyer, a propósito del héroe de *La montaña mágica* de Mann.⁶⁷⁴

Las novelas de aprendizaje de las narradoras de posguerra presentan en sus historias a personajes femeninos en diversas capas de formación. Por las edades que representan, hemos dividido en tres segmentos las maduraciones de las heroínas; el paso de la infancia a la primera adolescencia se recrea en *Tristura* y en *Primera memoria*, como acabamos de analizar; el tránsito de la adolescencia a la primera juventud se focaliza en *Los Abel*, *Entre*

⁶⁷² Ápod B. Cipijauskaitė, *La novela femenina contemporánea...*, op. cit., p. 212.

⁶⁷³ Ápod M. I. Lagos, op. cit., p. 72.

⁶⁷⁴ Ápod P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*, op. cit., pp. 562-563. Meyer opina que el protagonista está “siempre a igual distancia, en el ‘medio’ como la propia Alemania desgarrada entre el humanismo y el antihumanismo, entre la ideología del progreso y la de la decadencia”.

visillos, Adolescente, La isla y los demonios, Luciérnagas, Cinco sombras y Nosotros, los Rivero; hemos dejado para el final a Andrea, protagonista de *Nada*, ya que la mayor extensión textual se despliega en torno a una universitaria de dieciocho años que vive el cambio de la juventud a la edad adulta. Pero, aunque estén en edades dispares, las representaciones literarias de estas iniciadas muestran rasgos de carácter que las unifican y, en sus actuaciones, revelan sensibilidades especiales que las distinguen de las muchachas que las rodean o intervienen en las historias de iniciación. Son muy observadoras y críticas de su tieso y poco imaginativo medio circundante, y las preocupaciones por el mundo inmediato trazan la senda de sus vidas interiores; por eso, a menudo, ocurre la colisión entre sus aspiraciones y los valores que detenta la sociedad en la que están inmersas, razón para que adopten, en la medida de sus posibilidades, conductas transgresoras o rebeldes. La indocilidad de los personajes es precisamente un componente esencial en el *Bildungsroman* femenino, aunado a la aspiración a la libertad como uno de los valores más preciados. Cuenta de ello la narradora de “Confesiones de un alma bella”, protagonista del relato introducido por Goethe en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, y pariente literaria de las heroínas de las novelas de autoras españolas, pues cuando los suyos la cuestionan y presionan sobre su relación sentimental con Narciso, ella se defiende sustentándose en la sensatez y en la fuerza de su yo interior:

Les expliqué con entereza varonil que ya me había sacrificado bastante y que estaba dispuesta a compartir con Narciso todas las adversidades de la vida, pero que exigía absoluta libertad en mi obrar y que desde ahora todo lo que hiciera u omitiera iba a depender exclusivamente de mis convicciones [y] como lo que se ventilaba afectaba a mi propia felicidad, sería yo la que tomase la decisión y no toleraría ningún tipo de presiones.⁶⁷⁵

Al charlar con su padre sobre las cuestiones amorosas, el “alma bella” es capaz de convencerle de que se ponga de su lado; ella le asegura que “prefería abandonar mi patria, a mis padres y a mis amigos y tener que ganarme el pan en el extranjero, antes que obrar en contra de mis convicciones. Él ocultó lo conmovido que se sentía, calló durante un rato y finalmente se declaró a favor mío”.⁶⁷⁶

Igualmente, como el “alma bella” que huye lo mundano y “no se dejaba llevar por la ostentación y la vacuidad del mundo”,⁶⁷⁷ las protagonistas en formación de nuestras

⁶⁷⁵ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 456.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 457.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 467.

novelas no son aficionadas a las frivolidades propias de las jóvenes de su edad; gustan escoger a sus enamorados o parejas, y elegir a sus amistades; son aventureras y la perspectiva de desplazarse geográficamente para continuar sus estudios y seguir formándose es una ambición para su itinerario vital; así lo vislumbran Natalia y Marta (Madrid), y así lo realizan Lena (Madrid) y Andrea (Barcelona, Madrid). También las heroínas son amantes del mundo de la naturaleza, asociada ésta a la libertad. En estas novelas, *natura* es un pedazo de paraíso al que las protagonistas se aproximan físicamente o reviven en la memoria, y es fuente de erotización, como veremos más adelante, al infundir deseos por averiguar los intrínquilis del mundo. Estas inquietudes también las comparte la protagonista del *Bildungsroman* de Charlotte Brontë, Jane Eyre, pues en su espíritu también anidan los deseos de ver más allá del lugar en el que está contratada como institutriz:

Anhelaba tener el poder de ver más allá hasta el mundo externo: los pueblos, las regiones bulliciosas de las que había oído hablar pero nunca había visto. Me habría gustado tener más experiencia práctica de la que tenía, más relación con mis semejantes, más conocimiento de diferentes personajes de lo que estaba a mi alcance en aquel lugar.⁶⁷⁸

Las heroínas de Laforet, Galvarriato, Medio, Martín Gaité y Matute convergen, de diversos modos, en la sensibilidad por las manifestaciones artísticas: Andrea (*Nada*) es, quizá, la de un encuentro menos accidentado con el arte, pues por libre elección estudia Letras en la Universidad de Barcelona y disfruta de la tertulia con un grupo de jóvenes bohemios y creadores. Rosario (*Cinco sombras*) es sensibilizada musicalmente por la madre; Matia (*Primera memoria*), Valba (*Los Abel*), Lena (*Nosotros, los Rivero*) y Marta (*La isla y los demonios*) son lectoras y, unas más que otras, amantes de los libros; algunas redactan diarios o memorias, y Marta escribe leyendas de Canarias cuyas historias resume el narrador de la novela; por su parte, Natalia (*Entre visillos*) y Fernanda (*Adolescente*) gustan de los estudios y sobresalen por sus notas. Remarcamos la sensibilidad de las protagonistas, pues tal cualidad también las influencia en la percepción del entorno y en su incansable búsqueda del “llegar a ser”, y encuentran “en la expresión artística el mejor vehículo para canalizar la exploración de sus identidades”.⁶⁷⁹ Todas ellas son como un reflejo, unas más, otras menos, de la heroína del relato que Goethe introduce en *Los años de aprendizaje...*: el yo narrador, una insaciable lectora de historias piadosas, se describe a

⁶⁷⁸ C. Brontë, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁷⁹ A. Uzandizaga, *op. cit.*, p. 54.

sus doce años con la curiosidad por desentrañar las incógnitas del mundo sustentándose en la Biblia: “Los pasajes de comprensión difícil que encontraba los cotejaba con palabras y hechos que pasaban ante mis ojos y por este procedimiento, ayudaba por mis deseos de saber y por mi facultad imaginativa de combinación de pensamientos, extraía la verdad”.⁶⁸⁰

Las conductas transgresoras de los personajes femeninos, sean adolescentes o jóvenes, tienen su razón de ser en la no complacencia con el destino que les ha dictado la sociedad del primer franquismo. A decir de Galdona Pérez, estas protagonistas descontentas son “la punta de lanza de un sentimiento de insatisfacción que la mujer escritora, aun inconscientemente, descarga en sus ficciones y un componente textual relevante que denota y connota actitudes personales suscitadas por la intolerancia colectiva”.⁶⁸¹ De este modo, Valbanera, protagonista de *Los Abel*, revela desde las primeras líneas de su relato, una actitud de insatisfacción con el medio donde crece. Es una heroína cuya problematicidad queda manifiesta al confrontar sus pretensiones con las de otras muchachas aldeanas; tal vez, por eso Eloy expresa al narrador que nunca pudo odiarla ni comprenderla, y a la propia Valba dice que es “una criatura rara” (75). Como las heroínas de estas novelas, Valba muestra un carácter sensible y una curiosidad por los otros. En el afán de entender a Tito, se asoma a los poemas de García Lorca que el muchacho leía, y su espíritu tiende a la fantasía al inventar historias de lunas y enanos para su hermana menor. Sin embargo, Valba es víctima de la contrariedad, tanto con ella misma como con los demás Abel y con los habitantes del pueblo. Por eso, al sentirse una inadaptada, poco tiempo después de la muerte de su padre, emprende un viaje de evasión hacia la ciudad, pues quiere conocer más allá de su tosco círculo; ahí obtiene la experiencia amarga de su educación sentimental, decepción que la devuelve a la aldea de la que, más adelante, sale con precipitación por el crimen que comete Aldo contra uno de sus hermanos. Tal infamia la obliga a largarse con rumbo desconocido y sin aparente retorno, y es cuando deja en el olvido su manuscrito, junto a un reloj de plata, un anillo y una baraja, como si no pretendiera llevarse nada que le recuerde su pasado.

La irascible Valba crece entre los siete miembros de la familia Abel: el padre y seis hermanos, todos ellos descritos por Eloy como fracasados, granujas, irresponsables y

⁶⁸⁰ J. W. Goethe, *op. cit.*, p. 437.

⁶⁸¹ R. I. Galdona Pérez, *op. cit.*, p. 195.

egoístas.⁶⁸² La historia que la chica desmenuza en el presente de su escritura se origina a sus catorce años, cuando a la muerte de su madre, Aldo, el mayor de los Abel, la recoge del colegio de monjas para devolverla a la casa paterna, en el poblado enclavado en un valle. Su internado en el convento transcurre de los seis a los catorce años, y poca impresión parece haberle ocasionado, ya que en su relato casi no menciona esa formación: su religiosidad se reduce a mencionar que lejos del pueblo y de su iglesia había sentido “un ansia de Dios infinita” (80), y que en el colegio, noche tras noche, tenía una oración especial para cada uno de los suyos; ya en la aldea, su fe consiste en asistir a misa con el padre y los hermanos, más por costumbre que por devoción, en lanzar invocaciones como “Señor” o “Dios”, a modo de muletilla, y, cuando presencia la muerte de su padre quiere rezar, pero su pretensión es avasallada por los ruidos del campo. Tiempo después, en una iglesia de la ciudad se santigua y arrodilla pero no reza, sólo contempla la bóveda y escucha la novena, y en esa posición maldice a su hermano Tito por lo bien que le van las cosas mientras sus otros hermanos sufren. Al salir del templo recuerda los ojos de vidrio de las imágenes y las compara con las pupilas de las cabezas disecadas de los animales que colgaban en su casa de la aldea. Poca piedad cristiana reconoce en ella, y se sabe poseedora de un duro corazón: “... mi corazón sólo sabía bañarse de amargura” (186).⁶⁸³

La adolescente forja su carácter impulsivo y contradictorio dentro de esa familia cuyo patriarca no es el pusilánime padre, sino Aldo, el primogénito, y sin la presencia viva de la madre, que es sólo equívoco recuerdo. Presenciar la vida inútil y sin expectativas de ese pueblo, cuyo nombre con toda intencionalidad nos escamotea Matute, la mantiene con una idea fija: marcharse definitivamente. Su inquietud por renunciar a las ataduras de la tierra, a los lazos de la sangre y de los espacios familiares, se manifiesta en Valba a los catorce años, en la primera Navidad que pasa con los suyos. Un grito dentro de ella la sofoca y la obliga a salir al huerto nevado; en la boca del pozo le sobreviene el recuerdo de los juegos con la manivela y la rueda de hierro de la abertura, al lado de su hermano Tito.

⁶⁸² En una reseña de *Los Abel*, Juan Gich ve en los hermanos Abel como unas “criaturas que andan por el mundo llevadas de su inquietud, siempre insatisfechas, siempre anhelantes, buscando algo que saben que no encontrarán. Criaturas llenas de intuición, terribles, con una vitalidad desaprovechada, desbordante de pasiones” (J. Gich, “*Los Abel*, primera novela”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 7, enero-febrero 1949, pp. 219-220).

⁶⁸³ Ingenuamente, Hornedo destaca la poca religiosidad que manifiestan las adolescentes en la novelística de Matute: “Rara, rarísima vez aflora a sus labios una oración, una súplica, aun en aquellas circunstancias en que el recurso a Dios resulta lo más lógico en quienes han recibido una educación cristiana” (R. Hornedo, “El mundo novelesco de Ana María Matute”, *Razón y Fe*, n° 754, noviembre 1960, p. 343).

Luego mira la negrura azulada del cielo (“como el cabello y los ojos de Tito”) y advierte las inciertas sombras proyectadas por los agonizantes destellos de un farol. Entonces, de pronto, eclosiona su instante de revelación al sentir “que la infancia quedaba lejos, que se borraba y se perdía irremisiblemente” (50). El ciclo de la niñez ha quedado atrás para Valba e intuye su pertenencia a otra temporalidad: “Estaban muriendo y naciendo muchas cosas dentro de mí. Me quemé en mis sentimientos y crecí en aquella Nochebuena” (50). Este momento epifánico es crucial para la iniciada: gracias a la ocasión se le revela el sentido de un trozo de su vida que la deposita en otro estadio mental, en otra periodización de su existencia.⁶⁸⁴ En ese invierno, en esa estación cósmica se agostan los resabios de niñez que aún le quedan a la adolescente, y se marca su entrada al mundo para expandir su ser hacia la busca de un lugar en el concierto humano.⁶⁸⁵ La conciencia del cambio repercutirá en las ansias persistentes por abandonar esa aldea cargada de gemidos de espera y de almas reseca y agrietadas.

El pretexto para bajar a la ciudad y permanecer en ella, se lo da la decisión de entregar a su hermana menor en el internado de las monjas, el mismo donde estuvo recluida. Mientras espera el coche de línea que las trasladará, distingue un segundo momento epifánico, acentuado también por la temporalidad: otra parte de su vida se ha superado, e iniciará una nueva acumulación de experiencias afines a su expedición: “Entonces sentí que algo mío se quedaba encerrado tras las ventanas de nuestra casa. Se quedaba irremisiblemente viviendo allí, o tal vez muriendo [...]. Huir. No había conocido nada tan intenso, tan maravilloso como aquella huida” (139).⁶⁸⁶

Valba experimenta el conflicto yo-mundo: desea irse, dejarlo todo, y más cuando se sabe inútil, viviendo “en una áspera ociosidad” (75), y que su existencia no es indispensable en la casa organizada por una criada y administrada por Aldo. Es la misma opinión que manifiesta Matia en *Primera memoria*, los mismos sentimientos de repudio, pues la protagonista confiesa a Manuel: “¡No sé lo que daría por marcharme de aquí...!” (140). A Valba le basta oír las voces del padre y sus hermanos para sentirse unida a la sangre, pero hay momentos en los que desea abandonarlos: “Y era también capaz de jugar con los

⁶⁸⁴ Cf. R. Prada Oropeza, “Epifanía y revelación: dos cuentos de Aline Pettersson”, *Los sentidos del símbolo III, op. cit.*, p. 118..

⁶⁸⁵ Cf. G. Bachelard, *La poética de la ensoñación, op. cit.*, p. 179.

⁶⁸⁶ A la revelación experimentada por la sensible Valba sigue una toma de conciencia y de decisión, cuya secuela es apartarse de los vínculos sanguíneos. Es decir, pasa de una conducta pasiva a la acción.

pequeños, aunque a veces me pesaba una tristeza dentro que me empujaba hacia quién sabe dónde” (58). Por esa vida sin estímulos siente palpar dentro de ella la contrariedad: “Un impulso violento me cruzaba a latigazos; y a veces, deseaba acabar allí, en aquel mismo instante cara al suelo; y otras, en cambio, quería desligarme de todo: hasta de padre y hermanos y de aquella escalera nuestra que estaba siempre esperándome en la casa” (62). La fuerza del inconformismo de Valba estriba en la relación problemática con los espacios interiores y los parentescos. Las nuevas sensaciones que se enredan en su interioridad encuentran en el deseo de la huida el cauce de

un fuego nuevo, nuevo como la hierba de los tardíos, se mantenía en mi sangre. Y me estaba brotando una repulsión hacia la tierra y las gentes; y un deseo inconcreto de liberación. “Necesito huir de todo lo conocido”, pensaba. No era curiosidad hacia una vida diferente: más bien una ansia a la que no veía límite posible. Era, creo yo, la misma conciencia de la vida que me taladró una Nochebuena; pero menos llameante, menos impulsiva; más candente, más perversa (65).

Esa “conciencia de la vida” se manifiesta en las paradojas que la jalonan. Sube hasta la ladera del barranco y confiesa: “Quería desligarme, porque ante todo y sobre todo se me hacía preciso huir y el suelo, a veces me rechazaba, para después apresarme, como deseando fundirme en su materia” (76). El sentimiento de la joven navega en ese conflicto de la integración y la separación, la ambivalencia propia de la adolescencia que mueve a una constante lucha interna.⁶⁸⁷ En medio de esa disputa contempla la comedia humana de sus seres cercanos que también la hunden en la incertidumbre: Juan, con sus rencores por la pierna coja; Tito prófugo por los odios del pueblo que lo cree culpable del incendio de la iglesia; Gus y sus devaneos artísticos; Tavi y su aspiración por hacerse marino sin haber visto nunca el mar; Eloy, su pretendiente, una caricaturesca y detestada presencia. Ese espectáculo desquicia a Valba y se configura como un personaje de matices atormentados: “Si al menos no me quemase nada dentro. Todo era estúpido a mi alrededor. Estúpido o tal vez monstruoso [...]. Creo que entonces los odié a todos. Uno a uno, con fruición, culpable y consciente de mi sentimiento” (125-126). El caos interior vulnera las percepciones de Valba, eso la orilla a que recuerde a la gente del pueblo y sus vidas miserables, y sienta avidez por el mundo y su deseo de conocerlo: ““Cuánto existe que no conozco —pensé—, cuánto en qué poder gemir y gozar; cuánto por sentir, recibir y dar aún”” (77). En ese

⁶⁸⁷ Cf. F. López, *op. cit.*, p. 64.

despertar de la conciencia “iba viviendo: reteniendo imágenes hasta hervir en un torbellino de impresiones y reflejos, que estaban formando una ganga opresora, sofocante” (78).⁶⁸⁸

El *Bildungsroman* crea estos seres de tinta y papel no para reflejar en ellos a la adolescente real, sino para reflexionar, desde sus seres de ficción, esas preocupaciones de la humana condición que trascienden lo físico, lo trivial y se internan en las honduras de la situación del ser. Valba (en las que, por supuesto, hay vertidas características propias del adolescente: un carácter confuso, arrebatado, contradictorio), está configurada al mostrar el desarrollo de su personalidad, de ahí sus puntos de vista enjuiciadores y, a veces, discordantes. Valba no invierte tiempo en el arreglo personal ni en mirarse al espejo, y, cuando lo hace, es para establecer una simbiosis entre el estado anímico y la imagen: su baja autoestima se refleja cuando se dice a sí misma que tiene “la boca pálida y el cabello liso” (38), que parece un cuervo, que sus ojos no gustan a nadie porque no encierran ninguna felicidad, o que no tiene una sonrisa agradable. Una apariencia poco agraciada que confirma el médico al recordarla con apariencia de niña, con sus manos indecisas, con sus “dientes de lobezno, hirientes como pequeños puñales” (32); sobre su aspecto físico también opina Aldo cuando compara sus cabellos con los de un potro, y su padre no duda en reprenderla por su desatendida figura: “¿Te miras alguna vez al espejo?, pues si lo haces ya me dirás después que te ha parecido esa cabeza llena de culebras negras [...]. Córtate el pelo, deja ya de arañarte las piernas con los espinos y cuida más de esa pequeña que está aprendiendo a reírse como tú. Pero ¿qué eres?; pero ¿qué sientes?” (58).

Las iniciadas de las narradoras de la inmediata posguerra centran más su atención en contemplarse a sí mismas y en observar el medio exterior; este grado de madurez lo plasman en la importancia de la escritura, en su sensibilidad para captar el mundo, cualidades que las distancia de la trivial actitud de una adolescente de carne y hueso, preocupada por la vanidad de la apariencia física. La fortaleza de Valba se finca más en el carácter, en la disposición de ánimo que la impele a buscar un sitio en el mundo, como asegura la adolescente de *Memorias de Leticia Valle*: “Se nace con una predestinación, pero ¡hay que probar tantos resortes hasta encontrarla!” (102).⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ Esta personalidad desbordada es quizás lo que llevó a Eugenio de Nora a calificar a Valba como una “hipersensible y desquiciada muchacha [...] con su angustia femenil, su ansia de fuga, su coquetería cruel y su erotismo espasmódico”. (*La novela española... op. cit.*, 269).

⁶⁸⁹ R. Chacel, *op. cit.*, p. 102.

Abandonar el espacio geográfico supone para Valba una doble ruptura: la social y la familiar. Dejar el pueblo es una idea más obsesiva después del viaje a la ciudad para entregar a su hermana en el internado, incluso, se cuestiona el regreso. Su idiosincrasia choca con la de esa aldea que tiende a lo engañoso, porque, en realidad, el tiempo que ahí transcurre sólo es un tiempo muerto, acompasado de una vida llena de amargura. Así lo dibuja Valba en aquella ocasión en que la música de la fiesta y los sonidos desde lejos la estremecen, pero al acercarse a oírlos deduce: “Quizá, todo fuese igual: una bonita mentira rota en pedazos espaciados [...] todo se reducía a un ruidoso chasquido de platillos y trompetazos, brillando bajo la luz, sobre el quiosco de la plaza. Quizá, todo fuera igual” (114).

Apenas empezado su manuscrito, Valba desmitifica esa connotación de los espacios vinculados a la naturaleza, pues el campo, por lo menos a ella, no le proporciona bienestar. La casa semantizada del mismo modo que la aldea es una constante frustración, su espíritu se agita en este espacio primitivo que en otros términos se configuraría como bienhechor, pero los adjetivos que la describen en los folios que pergeña, demuestran lo contrario:

Las ventanas posteriores [...] se abrían hacia la herida próxima del barranco. Cuando veía aquello al atardecer, tras los cristales, tan cercano, tan pegado a la casa, me invadía una sensación aterradora, de poder sombrío y aplastante. La lejanía del cielo se hacía más patente y a la pequeña le daban miedo las siluetas de los rebaños sobre las rocas. Decía Aldo que la puerta aquella del zaguán estaba esperando el alud (38).

En el zaguán vemos condiciones de sótano, por consiguiente, es “el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos” y donde la ‘racionalización’ es menos rápida y menos clara [pues en él] las tinieblas subsisten noche y día”.⁶⁹⁰ Pareciera así que este “ambiente decadente y conminatorio [de la narración] haya sido creado para encuadrar el proceso de formación de la heroína”.⁶⁹¹

Y a ese lúgubre ámbito retorna para vivir la desilusión de su tentativa amorosa en la ciudad. Es un espacio poco grato en sus memorias, y más aún con el recuerdo negativo del crimen entre hermanos. Valba traslada esa *desazón por la vida* en furia, un coraje que vierte en cada línea de su escritura, en ese dar cuenta de la extraña atmósfera de la casa y la hostilidad entre Aldo y Tito que, azuzada por la pasión femenina y por la envidia personal,

⁶⁹⁰ G. Bachelard, *La poética del espacio*, Ernestina de Champourcin (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 49-50.

⁶⁹¹ J. Fraai, *Rebeldías camufladas...*, op. cit., p. 134.

concluye en la tragedia más desasosegante para Valba: Tito es inmolado por Abel, un moderno Caín. El despertar de la adolescente en el mundo agreste que la rodea, en esa aldea perdida entre las montañas y la casa sobre un desfiladero, sólo pueden dejar en ella una voz de “lúcida tristeza que se convierte, desde su aparición, en el tono perfecto para el retrato de la ruina moral de su familia”.⁶⁹² Ésa es la razón para abandonar definitivamente la casa al borde del abismo que anticipa premonitoriamente el desenlace de la familia Abel, como había pronosticado Aldo. Las tétricas pinceladas del paisaje que abundan en el relato de Valba, trazadas tanto por el primer narrador de la novela como por Valba, trascienden lo meramente pictórico para exponer un carácter metafísico y funesto, pues en la narración los colores sombríos crean el ambiente propicio para la detonación de la tragedia.⁶⁹³

Las heroínas, desde su soledad, su desilusión, su hartazgo o su cólera, tejen un cúmulo de experiencias casi siempre dolorosas y desagradables que vencen sus expectativas. La experiencia de la adolescente está atada también a la inminente ruptura; quebrantar el orden social, familiar, incluso íntimo, es el único modo de acceder a ese autoconocimiento que forja al ser humano. Y porque se sabe ajena a ese mundo arcaico, la narradora protagonista de *Los Abel* transgrede el orden colectivo: no le importa si hablan de ella o si las mujeres en la iglesia la miran con odio, o si se escandalizan porque nunca va al cementerio donde reposan los cuerpos de sus padres. Su necesidad de contravenir todo, de marcharse lejos, la privan de sentimiento y expresa: “Nada me importa la monotonía de las losas grises. El cementerio no puede conmoverme, ni comprendo las guirnaldas de flores encima de las tumbas” (36). En estas líneas trasciende el “inacabable delirio” de Valba, porque “la esperanza fallida se convierte en delirio”.⁶⁹⁴ Aunque la experiencia de la disolución de Valba parece fría, tras la furia contenida en sus líneas se descifra el dolor. La separación del núcleo familiar, escindido de cariño y comprensión, no puede representarse más dolorosa que en aquella escena del último acto narrado en que se moja la cara con la sangre derramada de su hermano Tito; es la representación del dolor carnal y el quebrantamiento con el último eslabón que la une con los de su sangre, ruptura que también la impulsa a autoexiliarse, no sin antes dejar testimonio de lo vivido mediante una voz “que

⁶⁹² A. Redondo Goicoechea, *Ana María Matute, op. cit.*, p. 20.

⁶⁹³ Cf. C. Barrettini, “Ana María Matute, la novelista pintora”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 144, diciembre 1961, p. 409.

⁶⁹⁴ M. Zambrano, *Delirio y destino, op. cit.*, p. 247.

configura su relato [y que] parece demostrar la final toma de conciencia de que la vida de cada individuo depende de sí mismo y que ponerla en manos de los otros es un modo de renuncia y fuente de frustración”.⁶⁹⁵ En la conciencia de Valba se ha fraguado un *llamado* para dejarlo todo, una insatisfacción que la conduce al “descubrimiento de la falsedad de los valores en que se ha vivido”.⁶⁹⁶ Es un cuestionamiento de la existencia llevada y algo que “emerge como una necesidad interior”⁶⁹⁷ y que la decanta para abandonar el mundo que le trae ingratos recuerdos y que la arroja al destierro.

Jenny Fraai se pregunta qué persigue Valba y cuáles son sus deseos; a diferencia de la ensayista que señala esas interrogantes como ausentes de respuesta en el desarrollo de la obra, para nosotros, quedan muy claros a través de todo lo que Valba aborrece y no pretende representar ni seguir en una vida futura: no quiere vivir en perpetua ociosidad en la aldea, ni quiere ser como su vecina Emelina, una solterona insustancial y chismosa; ni como Jacqueline, una chica superficial que sueña con amores cursis; ni como Alicia, una mujer que se niega a aceptar su edad, ni tampoco quiere ser la mujer de un médico mediocre perdido en un pueblo en el que los habitantes no lo valoran. Tampoco estamos de acuerdo con Fraai cuando afirma que: “Las heroínas rebeldes acaban mal, es lo que es confirmado en esta novela”.⁶⁹⁸ Acabar mal es para Fraai la soledad de Valba, pues agrega que la protagonista ha quedado sin esperanza alguna. No creemos que la protagonista haya concluido mal: no ha matado a nadie, no ha terminado loca, ni se ha suicidado, ni se ha quedado resignada y pasivamente a vivir con el médico del pueblo. En Valba hay desencanto y dolor, cierto, pero sus duras experiencias también han formado su carácter y sabe con certeza lo que no quiere a través de lo que aborrece. Con la experiencia tanática que la impulsa a la erótica, y viceversa, la iniciada va a concluir otra etapa de su juventud por ámbitos diversos, a buscar su auténtico puesto en el mundo, ya liberada de las ligazones familiares, ya recobrada de la ingenuidad del amor primero. Más bien concordamos con Francisca López cuando anota que la mejor recompensa para Valba es haber encontrado su propia voz y la serenidad de la madurez.⁶⁹⁹ una formación experimentada y dictada desde el padecer, una soledad desde donde cimienta un apasionante e intenso mundo interior y

⁶⁹⁵ F. López, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁹⁶ J. Villegas, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 97-98.

⁶⁹⁸ J. Fraai, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁹⁹ F. López, *op. cit.*, p. 69.

cuestiona el modelo de “ángel del hogar” transmitido de madres a hijas, sustentado en la identificación de la mujer con el amor, el matrimonio y la maternidad, que conducía irremediablemente hacia la confinación en la esfera privada.⁷⁰⁰

De igual manera, esa reclusión a perpetuidad repele a Natalia, la heroína de *Entre visillos* que es, al igual que las protagonistas de *Tristura*, *Primera memoria*, *Los Abel* y *Nada*, huérfana de madre, pero su caso es más extremo pues nunca llegó a conocerla. De ahí que se haya inventado la imagen de su madre, y “desde luego no se parece a la que está en ese retrato” (180); dice echarla de menos, pero en el cementerio no la llora. Es hija de un comerciante adinerado que no la inscribe en el colegio de monjas, sino en el instituto femenino. Natalia es la menor de tres hermanas que viven con el padre y con la tía en una casa de una ciudad provinciana que la mayoría de la crítica, en consonancia con lo dicho por la propia autora, coincide en señalar como Salamanca.⁷⁰¹ José Teruel aclara que el embrión de *Entre visillos* es la novela corta *La charca*, obra que se mantuvo inédita hasta que fue editada en el volumen primero de las obras completas de Martín Gaité, y cuyo título de resonancias unamunianas es “emblema de esa superficie quieta y tensa del estancamiento provinciano, que parece romperse con el eco de un noviazgo, de un entierro o la llegada de un forastero. E incluso llegó a contemplar [Martín Gaité] el encabezamiento de *Vida muerta*”.⁷⁰²

Las páginas del diario íntimo de Natalia presentan sus años de aprendizaje en el tránsito de la adolescencia a la primera juventud. Por su escritura, por las charlas de las hermanas sobre ella, y por las conversaciones que entabla con Pablo Klein, se develan aspectos de su personalidad. Es una chica que no gusta de asistir a fiestas ni bailes, ni siquiera a la puesta de largo ni a la petición de mano de Gertru, su mejor amiga. Incluso, ella misma ha despreciado su presentación en sociedad, su rito de iniciación, pese a tener las telas para su traje de noche, pese a las insistencias familiares. Es una joven dedicada a los estudios y es celosa de su privacidad, pues se encierra en su cuarto para estar a salvo de

⁷⁰⁰ P. Nieva-de la Paz, «La evolución de los roles de género en las representaciones literarias», *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Pilar Nieva-de la Paz (ed.), *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰¹ J. Kronik indica que esta “realidad caracteriza no sólo la Salamanca no nombrada de *Entre visillos*, sino otras ciudades también, escenarios de otras novelas de la época: Madrid, Barcelona, Oviedo, Ávila, Valladolid [...]. Es la realidad de un país oprimido y deprimido, estancado y sin voluntad”. (*Al encuentro de Carmen Martín Gaité...*, *op. cit.*, p. 30).

⁷⁰² J. Teruel, introducción a *Carmen Martín Gaité. Obras completas. Novelas I (1955-1978)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 41-42.

las miradas y las preguntas de los otros, un espacio propio, actitud que recuerda a la adolescente Jane Eyre, quien gusta trepar hacia una alta ventana para leer tranquila en su refugio en el que se oculta corriendo una cortina, pues ahí se halla doblemente retirada del mundo.

Su temperamento revela una incipiente curiosidad intelectual, como cuando visita la casa de Elvira y examina los libros de los estantes. A Natalia bien se le podría adjudicar el adjetivo de chica “rara”, término empleado por la propia Martín Gaité. Debido a esto, las hermanas no la respetan en su decisión, consideran su actitud como “un síntoma de antipatía que casi resultaba insultante. [Por eso] no se dejaba en paz a la chica rara de buenas a primeras, se peleaba [...] por redimirla de su condición 'anormal' y hacerle obedecer de la grey”.⁷⁰³ A las hermanas de Natalia y a las amigas lo que les interesa es hablar de chicos guapos, vestidos, ajuares y bodas, mas a ella no le interesan esas solemnidades sociales, ni le hace “ilusión” que su amiga Gertru se pinte sus labios y la deje “bien guapa” para asistir al casino, ni conocer ni bailar con ningún hombre. Para Natalia, todo llegará en su momento, sin prisa alguna, hasta la posibilidad de casarse.

La heroína no manifiesta ningún sentimiento religioso, como su hermana mayor, una conciencia atormentada que en el confesionario y en las plegarias descarga el sentimiento de culpa por las caricias subrepticias de su novio; en la iglesia, Natalia sólo demuestra interés artístico, pues cuando acompaña a su amiga Alicia se entretiene en contemplar las hornacinas y el retablo, mientras su condiscípula reza. Ella desea mirar todo desde la lejanía, ausentarse para saborear el silencio y la soledad. En el casino mira hacia la barandilla de arriba y se dice que todo se vería mejor desde un avión, o “más alto, desde la torre de la Catedral” (69). Mirar las cosas desde otras perspectivas (particularmente desde afuera) es una actitud que la distingue y que le sirve para quebrar el punto de vista; es ella la que convence a su hermana mayor para subir a la torre y ver la ciudad desde las alturas, y a Luisa, su nueva amiga del instituto, la hace fijarse en los colores que al atardecer adquiere el río cerca de su casa. Natalia se sorprende de que su amiga no repare en eso, y también de que no tenga la “ocupación de analizarse”. Por esa forma de mirar distinta, sus relaciones con las demás mujeres no son apacibles, y ni sus hermanas ni su tía son preceptoras de su aprendizaje. Las amigas de su tía no son excepción: le parecen idiotas por lo vano de sus

⁷⁰³ C. Martín Gaité, *Desde la ventana...*, op. cit., p. 182.

charlas. A pesar de que es la más joven de las hermanas, Natalia representa un crecimiento interior, unos deseos de libertad y de ahuyentarse de la realidad insulsa que viven ellas. Por ejemplo, la fastidia la charla de sus hermanas con una amiga que las visita: “Siempre que estaba ella hacían las mismas preguntas y contaban las mismas historias. Siempre este largo silencio después de que se nombraba a mamá. Este ruido de cucharillas. Hoy cogería la bici y se iría lejos” (23). Con Mercedes, la hermana mayor, una “solterona”⁷⁰⁴ de treinta años algo amargada, no lleva buena relación, y hasta la mira con cierto desprecio pues la siente “cada vez más separada de todos y más orgullosa, intransigente como la tía. Hasta la misma cara se le va poniendo” (222). Así como Andrea, la protagonista de *Nada*, veía en Angustias una coartadora de cualquier iniciativa, Natalia advierte en su tía y en su hermana el mismo papel represivo, no por azar el título de la novela de la salmantina enuncia “el carácter de reciprocidad y complicidad que [se] establece entre los miembros de la micro-sociedad que constituyen los personajes [...] femeninos de la novela, dándoles entonces el doble papel de víctimas y verdugos”.⁷⁰⁵ Ante la imposición de la amistad, la adolescente se insubordina internamente, como sucede con Petrita, una chica que le presenta una conocida de su tía para que se vuelvan amigas; aunque la chica es mayor que ella, a Natalia le da impresión de chica huera: “... se le toma manía por la cara que tiene de belleza de calendario, los labios pintados mucho y el pelo con moño [...]. Me aburre esta chica de muerte, estoy con la obsesión de que va a volver otro día” (225-227). Con sus compañeras del curso también mantiene desemejanzas, no frecuenta a aquéllas “que se ríen siempre de todo y por las bobadas más grandes” (181), y elige como amiga a una chica pobre que habla poco.⁷⁰⁶

Su crecimiento corporal es explícito en la novela: se pasa todo un mes con fiebres y falta a las primeras clases del curso en el instituto. Esta etapa supone un abandono total de la infancia, la conciencia que los otros tienen de este cambio fisiológico se revela en la forma de dirigirse a ella: tanto la sirvienta Candela como el taxista la empiezan a hablar de

⁷⁰⁴ El adjetivo es muy de la época del primer franquismo —nos ilustra Carmen Martín Gaité— y la aplicación de este adjetivo era la peor desgracia que podía acontecerle a una mujer que no había tenido la virtud de atrapar a un hombre y “era considerada con el mismo desdén farisaico que el gobierno aplicaba a los vencidos; y su caricatura era a veces tan poco piadosa como elemental” (cf. *Usos amorosos... op. cit.*, p. 42).

⁷⁰⁵ A. Charlon, “Cambios y permanencias del rol femenino en las relaciones de pareja”, *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁰⁶ Como una falta de solidaridad y antipatía se consideraba en el primer franquismo la actitud de la chica que no acostumbraba comentar con sus amigas confidencias y estados de ánimo (cf. C. Martín Gaité, *Usos amorosos... op. cit.*, p. 182).

“usted y señorita”. Este nuevo ciclo de la iniciada le permite otra forma de mirar y hacer frente al ambiente social circundante, es ese “precio del crecimiento [que] es una toma de conciencia [...] de la sordidez y de la limitación del mundo”.⁷⁰⁷ Sabiéndose sola frente a las limitaciones impuestas, Natalia llora en la fiesta de petición de mano de Gertru, a la que ya presentía lejana a su vida y a sus intereses. Natalia ha perdido la infancia y a su amiga Gertru que, apenas salida de la adolescencia, escoge la vida matrimonial como destino.

Por ese espíritu agudo que posee, no es extraño que Natalia admire a su profesor de alemán: Klein representa el asomo a los libros, el afán por conocer otras perspectivas, la construcción de un delicado mundo interior y la posesión de un espíritu independiente y viajero; ambos son unos solitarios y se sienten extraños cuando tienen que alternar en sociedad;⁷⁰⁸ en suma, Pablo representa para ella un verdadero interlocutor, pues, a decir de la propia autora salmantina, la “búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reducen, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor”.⁷⁰⁹ Es notoria la afinidad entre el profesor y la adolescente; ella encuentra en él la afirmación de sus ideales, las energías para defender y confrontar los deseos por ocupar un papel relevante en el mundo, en suma, por querer la libertad en el actuar y en el pensar. En sus charlas con él, ratifica sus convicciones de que su padre no ve con buenos ojos que las mujeres estudien una carrera; Pablo le da la razón y le reitera que no se deje avasallar por el ambiente castrador de la familia; ante estas formas de pensar, Natalia mira a Pablo con embeleso, y por él saca fuerzas para enfrentar a su padre en una discusión, pues ella apoya a su hermana Julia para que se fuera a Madrid con su novio, en contra de la opinión del resto de la familia. Pablo —opina José-Carlos Mainer— “ha sido para la joven Natalia un impulso decisivo en su liberación, aunque la niña apenas le haya tratado”.⁷¹⁰

Natalia es capaz de desafiar a su padre, de reclamarle que la tía las quiere educar para tener un novio rico, para que sean sujetos pasivos de sus propias vidas, para “que seamos lo más retrasadas posible en todo, que no sepamos nada ni nos alegremos con nada, encerradas como el buen paño que se vende en el arca” (228), y le plantea que deje a Julia

⁷⁰⁷ M. del C. Riddel, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁰⁸ Cf. J. Jurado Morales, *op. cit.*, p. 448.

⁷⁰⁹ C. Martín Gaité, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, p. 8.

⁷¹⁰ J. C. Mainer, prólogo a *Carmen Martín Gaité. Obras completas...*, *op. cit.*, pp. 65-66. Pablo Klein es un claro antecedente del hombre-musa que con frecuencia poblará el universo narrativo de Carmen Martín Gaité, como demuestra *El cuarto de atrás*.

casarse con su novio. Natalia intuye que tiene que rebelarse contra esa visión entrampada para las jóvenes, contra ese destino ineludible en el que “la mujer sólo puede acabar 'entre visillos' de su propia casa o de la ajena acosada por una estructura social que la vigila y espía para que no salga (tan solo se asome) 'entre visillos'”.⁷¹¹ La brecha con los adultos es percibida por ella, su empeño es que su padre se dé cuenta de la situación, mas no “he conseguido que nos entendamos, he visto que es imposible y también toda su cobardía” (229). En sus palabras destella su carácter inconforme, sus convicciones por ser una mujer distinta: “Te gustaba que protestara, decías que te recordaba a mamá”, acaba soltándole al padre, quien le hablaba de dinero, seguridad y derechos. La rebeldía de Natalia encuentra justificación porque quiere cortar de tajo esa “vida artificial que echa el cerrojo a cualquier aspiración”,⁷¹² y que representan su tía y su padre, mentes que cierran puertas a otras posibilidades para la mujer. Natalia se dice que si tiene que ser “una mujer resignada y razonable, prefiero no vivir” (229).

Congruentemente con lo que piensa, Natalia despide a su hermana en la estación del tren, y es la encargada de informar a su padre que Julia se ha ido para Madrid. En ella se presagia que cuando tenga que elegir carrera se marchará también a la capital, como deja entrever cuando se despide de Pablo en la estación; ahí le manifiesta que cada vez está más decidida a estudiar y a arreglar el asunto con su progenitor, quien parece no darse cuenta de que Natalia ha abandonado definitivamente la infancia. Natalia revela una personalidad dispuesta a luchar contra los valores establecidos, es la heroína alerta que puede erigirse en el símbolo de la nueva época que vendría para una nueva sociedad en España.⁷¹³ Como en todo *Bildungsroman*, el final de *Entre visillos* da la sensación de que la vida del personaje ha quedado trunca, inacabada. Natalia permanece en la estación de trenes para ver partir a su hermana en pos del acariciado deseo y, casualmente, también se despide del profesor de instituto que le representó un auténtico amor por el estudio y le infundió ánimos para enfrentarse a los esquemas tradicionales y rígidos ejemplificados en la familia y en el

⁷¹¹ A. Rallo Gruss, “El exorcismo de la palabra (Reflexiones sobre algunas novelistas de posguerra)”, *Litoral, Revista de la poesía y el pensamiento*, n° 169-170, 1986, p. 273.

⁷¹² R. Romá, *Mujer, realidad y mito*, Barcelona, Plaza & Janés, 1979, p. 84.

⁷¹³ Cf. M. Mayans Natal, *op. cit.*, p. 199.

círculo de amigas, en fin, “un provocador dedicado a demostrar que otra forma de vida era posible”⁷¹⁴ en esa España de los años 1950, inmovilizada por sus tradiciones.

Parte del “aprender del padecer” de Natalia es que ha quedado de nuevo sola y aislada en la ciudad en la que habita: los dos seres más cercanos y libres a ella se han marchado en el mismo día, en el mismo tren. Pero los lectores intuimos, en ese ejercicio de imaginación que nos dan los finales abiertos de algunas obras literarias como son los *Bildungsromane*, que Natalia seguramente no se quedará en casa *esperando el porvenir*; todo lo contrario, no cejará en los intentos por convencer en un futuro no muy lejano a su padre para seguir estudios superiores en la capital, deseo que culminará con su etapa de formación en medio de esa entumecida sociedad española de posguerra recreada en la novela de Martín Gaité.⁷¹⁵ *Entre visillos*, como enuncia el título, es mirar el exterior desde el interior, es el espacio desde el que la mujer está condenada a mirar y a espiar el mundo, sin abandonar su posición hogareña,⁷¹⁶ porque “el mundo pasa igualmente frente a sus ventanas y no se corre el riesgo de salir de casa”.⁷¹⁷ Para no correr riesgos, la mayoría de los personajes de esta novela no reflexionan sobre las rutinas de sus vidas, sino que, en palabras de Jurado Morales, se sienten a gusto con “la posesión de una mentalidad tradicional que comulga con el espíritu conservador del poder y [que] encuentran su raíz más robusta en el acoplamiento entre sus intereses individuales y los de la generalidad”.⁷¹⁸ La conciencia de Natalia se muestra madura al salirse de los moldes del nacionalcatolicismo, siendo así representante de un conjunto en desacuerdo con las convenciones inamovibles del momento histórico. Natalia es la heroína capaz de cuestionar la inautenticidad de esa sociedad recreada; puede vislumbrar sus resquebrajaduras, y sus

⁷¹⁴ J. C. Mainer, *op. cit.*, p. 67.

⁷¹⁵ Sobre la estructura abierta de *Entre visillos*, comenta Mercedes Jiménez González que “el lector es el encargado de condenar o disculpar ese mundo de hipocresía, de ignorancia y de pequeñez. Él es el que tiene que juzgar sobre la sociedad española retratada en este cuadro realista” (*Carmen Martín Gaité y la narración: Teoría y práctica*, Tesis de Doctor of Philosophy, Riverside, University of California, 1988, pp. 168-169).

⁷¹⁶ “La mujer ventanera”, como recuerda Martín Gaité que en el franquismo endilgaban a las féminas que tenían la costumbre de asomarse para espiar por las cristaleras, es una actitud que destaca Sender en una novela suya de los años cuarenta publicada en el exilio, *La “Quinta Julieta”*. El narrador, desde su visión masculina, dice que su hermana practica el romanticismo ventanero pues “se iba haciendo una especialista en coqueteos de visillos y ventanas [...]. Un día la vi en una ventana interior sonriendo, mirando arriba, abajo, volviendo a sonreír muy consciente de estar siendo contemplada” por un galán. Páginas más adelante, la hermana justifica su actitud al espetarle al protagonista que “Mamá es una mujer también y sabe que las ventanas son para mirar a los hombres [...]. Ella sabe que hay que casarse, y si no miro a los hombres, ¿con quién me voy a casar?” (R. J. Sender, *La “Quinta Julieta”*, en *Crónica del alba*, 1, *op. cit.*, pp. 346-348).

⁷¹⁷ M. Mayoral, *op. cit.*, p. 24.

⁷¹⁸ J. Jurado Morales, *op. cit.*, p. 79.

deseos manifiestos son la no continuidad de ese estado vegetativo en el que se sabe proyectada si permanece en esa ciudad a cuya ideología ya se ha empezado a enfrentar, porque, como asegura Leasa Lutes, “para poder realizar cualquier tipo de transformación tiene que haber algún tipo de iluminación sobre las debilidades de la sociedad”,⁷¹⁹ esto es, la deconstrucción de la sociedad en un tiempo presente para poderla reconstruir en un futuro.

Estas debilidades y grietas dentro de la familia son también percibidas por la heroína de *Adolescente*. Fernanda crece con ambos progenitores, hasta que a sus diecisiete años pierde a su padre en el incendio de un convento; son los arranques de la guerra civil en Tarragona. La vida que describe Fernanda es apacible: es hija única y estudia en un colegio de monjas; de todas las iniciadas de nuestras novelas, ella es la única que por voluntad propia asiste a la catedral para confesar sus faltas al cura, escuchar la misa, comulgar y orar para obtener paz interior. Para ella, Dios tiene una importancia capital; a una amiga le confiesa que si ama las cosas del mundo es porque ama a Dios, y que sin él se sentiría perdida. Por la manifiesta búsqueda de un ideal religioso, la protagonista de la novela de Barberá guarda estrechos vínculos con el “alma bella” del relato de Goethe.

Uno de sus primeros aprendizajes en la vida proviene del descubrir que sus padres cohabitan por pura conveniencia. Andrés, su padre, es un arqueólogo frustrado al que su ciencia lo suele sacar de sus cabales; por sus continuos ensimismamientos lo cataloga como “un hombre viejo y triste” (45), como un “sublime loco”, por esa idea suya de que en el patio de las clarisas estaba enterrado un corazón perteneciente a una mujer que amó al rey Jaime, creencia que será a la postre causa de la muerte de Andrés. En su narración, Fernanda remarca el distanciamiento que hay entre sus ascendientes, no sólo por la diferencia de edades, sino por los gustos: a Inés le fascina la vida del mar y sus ajetreos, la sensualidad y la música del oleaje y el puerto; a Andrés, las ruinas y las excavaciones, las culturas grabadas en las piedras antiguas. Sus padres son como dos personas que hablasen lenguas distintas, carentes de afectos y comunicación. Fernanda presiente que su madre no ha sido feliz nunca: “Tenía fortuna y se había redimido del trabajo; todo por el matrimonio. Pero en realidad ¿era esto cuanto podía dar la vida?” (16). A través de las palabras de sus progenitores, la joven sabe distinguir que sus perspectivas son totalmente opuestas entre

⁷¹⁹ L. Lutes, *op. cit.*, p. 67.

ellos, y aún más, con las de ella misma. Los caminos son diversos. Son “Ellos y yo” (72), por lo que empieza a sentirse desligada, y tiene la revelación de “mi soledad en compañía de los padres” y de “que ignoraba donde iba” (235). Fernanda asume la postura de estar abierta al destino, siempre con imaginación; la palabra aburrido no existe para ella, en realidad “no conocía el sentido de la palabra, pues no me era posible aburrirme con tanta imaginación” (68). Tal pensamiento refuerza la idea de que la adolescente considera lo imaginativo como una fuerza capaz de animar la vida.

La narradora protagonista es capaz de crear metáforas para acontecimientos de su existir; fantasea que su enamorado Javier se llevó su sombra al marcharse, pero que nunca la declaró en la aduana de Inglaterra; también en su relato entabla alegorías que semantizan la podredumbre humana, representada por el libidinoso padre de su amiga María que atosiga y acaricia a una chica en una heladería: Fernanda destaca la suciedad de los suelos del lugar, los papeles acumulados por doquier, y critica el descuido de las encargadas del despacho con sus caras sudorosas y la pintura corrida en los labios. En su inconsciente, después de haber visto la escena en la tienda, establece un símil entre la turbiedad de Saturnino y las carnes de la joven: piensa que el tren va estruendosamente por el bosque intimidando a la naturaleza, y cuenta a sus amigos que le da rabia que el tren “rompa el descanso de ese fascinante mundo” (158), en referencia velada a la bestialidad de Saturnino pervirtiendo la adolescencia de esa mujer.

Sus pensamientos cuestionadores, sus lloriqueos y desmayos, sorprenden a sus compañeras que la miran con curiosidad. En la tarde lluviosa de sus quince años se interroga sobre su existencia, su papel en el mundo:

¿Qué significaba yo en la lluvia, en la ciudad, en la vida? [...]. A medida que los años cincaban mi cuerpo y mi mente, la inmensa llanura repleta de posibilidades se angostaba a mi alrededor. ¿Qué cosas me aguardaban más allá de donde era posible ver? ¿Dónde se juntarían para mí las paralelas? (128).

Entre lágrimas se plantea el conflicto existencial de que si su vida a los quince años era tan sencilla, “¿por qué razón resultaba tan terrible?” (129). Y sólo a su padre devela los rastros de su crecimiento espiritual, unas ideas a veces superiores a lo que cabría esperar por razones de su edad, elucubraciones que recuerdan la concepción platónica de las almas perfectas que todo conocen, pero que todo olvidan al encarnar como castigo en un cuerpo impuro. Fernanda intenta explicarle a su padre el lastre que para ella significa su cuerpo y

los accesos de desesperación que la invaden en la soledad, como si experimentara dentro de sí un raptó místico:

Llevo mi cuerpo por ahí sin demasiado aprecio y te juro, padre, que no es posible enorgullecerme de él. No es posible porque no lo puedo tener en cuenta ni aún esforzándome en ello y esta es la hora en que aún no he creído que este exterior soy yo [...]. Cuando estoy sola, sé bien que yo soy algo que no encuentro y que no puedo apresar. A veces me escucho con el hondo deseo de encontrarme bajo la piel [...]. A veces, salgo de esta cárcel y me siento creación. Y me hago grande, inmensa. Ocupo todo el orbe y sobre mí gravitan las infinitas estrellas [...]. En ocasiones, cuanto existe ha venido a por mí para llevarme consigo. Y ha sido entonces, padre, cuando me ha desesperado no poder arrancarme este maldito cuerpo y marcharme de una vez. ¿Qué hago aquí, dime, si nada de esto va conmigo? ¿Quieres explicarme qué remedio hay capaz de someterme a esta existencia absurda, si yo ya estuve en el principio cuando todo fue creado y aún hago memoria de ello? (279).

Estas preocupaciones e indagaciones entre lo espiritual y lo corpóreo, entre los desdoblamientos entre el alma y la carne se eslabonan, en cierto modo, con las que también transparentaba el “alma bella” del relato de Goethe:

En todas aquellas noches insomnes tuve intuiciones y barruntos que no puedo describir muy bien [...]. Era como si mi alma pensara sin el concurso de mi cuerpo, aquélla sentía mi cuerpo como un ser ajeno, como una vestimenta que la cubría. Ella tenía la capacidad de representar con una vivacidad increíble los tiempos y sucesos pasados y presentía qué a ocurrir en el futuro. Todos esos tiempos pasaron, lo que vendrá también pasará, y el cuerpo acabará raído y desgarrado como todas las vestiduras, pero yo, el bien conocido yo, yo existo.⁷²⁰

Esta profundización en los laberintos del ser, en la dicotomía alma-cuerpo que suscita la inestabilidad del yo, permite a Fernanda la concienciación de los padecimientos de los otros, de la gente de su edad que no ha corrido con la misma suerte que la suya. Al escuchar la exposición de las penalidades y los trabajos de su vecina África, Fernanda piensa que la ley de la vida es horrenda, pues ella es una privilegiada estudiante que no tiene que lavar suelos ni ropas ajenas como su conocida, ni aguantar las peleas ni las borracheras de sus padres, ni “soportar directamente sobre sí la total brutalidad de la existencia” (170). Una concienciación de los roles injustos en la vida. Es el padecer de los otros, como el de su amiga María Saturnino que se quiere ir de monja para dejar esa casa del padre y la madrastra, “esa inmundicia” que en un tiempo le pareció a Fernanda el ambiente ideal para disfrutar y sufrir a un tiempo.

⁷²⁰ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje...*, op. cit., p. 492.

Pero la razón principal del padecer de la muchacha, el *leitmotiv* de sus actuaciones y pesares es la experiencia amorosa. La problematización planteada en la novela es el amor no correspondido. Ella ama a Javier pero él no como ella quiere, y a ella la quiere Jorge con esa misma pasión que ella no puede atender. Fernanda reconoce que para estar en sosiego necesita la presencia del ser amado. A su amiga Elena confiesa que tiene miedo de errar en la elección de su propio camino, pues acaba de descubrir “que voy sola por una ruta desconocida [...]. Si voy sola, tengo miedo; y si encima no sé dónde voy, todavía más. Me estremece pensar que es posible equivocarme” (78). Y siente el desamparo del mundo, por lo que lanza al aire, sin saber el destinatario, una súplica: “Necesito tu protección” (78). Posee la certeza de que alguien que no encuentre la razón de su vida es un ser trágico y desorientado. Y la razón está en el sentimiento amoroso. De ahí derivan sus miedos, de ahí que se diga que ella no ha llamado al miedo pero él llega, y el mejor combate es estar junto a un ser amado. Finalmente concluye que lo mejor es aceptar la propuesta de matrimonio de Jorge, una vez que centra el origen de sus desasosiegos como provenientes de su lucha interior ante el ofrecimiento del joven. Y la solución y respuesta fácil a estas hondas preocupaciones es arrimarse a un hombre, al amor, fondear en un puerto seguro, “confortable y al abrigo de tormentas [que] entendía yo se llamaba Jorge Vidal” (280).

Mas Fernanda aún tiene que aprender de las experiencias amargas del existir. Al cumplir diecisiete años, la fecha indicada por ella para comunicar la aceptación a la pretensión de las nupcias, se entera del estallido de la guerra civil y no puede asistir a la cita con su prometido. La guerra, que en un principio no le importa por no comprender sus motivos ni sus consecuencias, se interpone a sus planes de vida; al otro día de conocerse la noticia, sabe que ha habido una transformación en su interioridad: “Ladeé mi cabeza soñolienta sobre la blanda almohada y entonces rompí, sin saberlo, el último de mis gestos adolescentes. Todo lo demás vendría maduro y acumulado en una sucesión angustiosa” (291). A causa de la guerra no se casa y no vuelve a ver a su amado que se escabulle ante la persecución iniciada en la ciudad. Por el conflicto, indirectamente, Andrés muere entre las llamas cuando los furiosos han incendiado el convento y él trata de rescatar la joya arqueológica que subyace en el recinto. Por los odios, dos de sus amigas huyen de Tarragona. En su aprendizaje del dolor es testigo de que sus seres queridos se fueron sin despedirse, como su adolescencia, “dejándome sumida en un lamentable estupor. Vagando

todas las horas sin ton ni son, perdidas la brújula y el habla. Agobiada de pena y de preguntas, mendigando con terrible elocuencia cariño y comprensión. ¿Dónde estaba mi padre?” (325).

Una nueva realidad abre sus fauces ante Fernanda: “Nombres nuevos. Conceptos nuevos. Situaciones nuevas. Seguía sin entender” (300). A través de las conversaciones de la gente y las noticias de la radio, la narradora reproduce y va dando referencias de los prolegómenos de la guerra civil, tanto en Barcelona como en el resto de España. El penúltimo capítulo de la novela intitulado “Un día trágico”, da cuenta de los pormenores del desasosiego y la revuelta en Tarragona. La orfandad en la que se haya se trasciende para volverse un desamparo existencial: “¿Quién había roto mi adolescencia? ¿La guerra?” (334). Se pregunta y se mira desde la orfandad con “su insignificante persona, tan delgada, tan agobiada por las circunstancias, tan endeble bajo su triste vestidito enlutado” (333). Al ser testigo del ambiente impetuoso, Fernanda piensa que “todos éramos huérfanos. Y era preciso encontrar algún sitio donde no hubiese tanto dolor” (331-332), un refugiarse con su madre y la sirvienta en la finca de un amigo de su difunto padre, para protegerse y curar las heridas existenciales de la contienda que tiempo después serán analizadas en su escritura, reelaboradas desde la lógica de la primera memoria.

De la misma manera, en la segunda novela de Laforet se propone un tiempo de espera mientras concluye la guerra civil. “Salir de casa” para formarse es la consigna que en *La isla y los demonios* hace suya Marta Camino, protagonista que padece una peculiar orfandad: siendo pequeña sus progenitores sufren un accidente de tráfico y muere su padre; Teresa, la madre, sobrelleva trastornos psíquicos, por lo que permanece encerrada en una habitación de la misma casa, evadida del mundo por su estado vegetativo; poco es lo que recuerda Marta de su madre, salvo que era una mujer sana, guapa y elegante que se lucía dando fiestas. Por eso, la orfandad de Marta es prácticamente total, por lo que su hermanastro José queda a cargo de ellas y de administrar la herencia de la menor de edad. Marta estudia dos años de interna con las monjas, pero no soporta la opresión de “saberse encerrada en un edificio” (368) y, debido a su insistencia, José la matricula en un instituto (nuevo enfrentamiento entre educación laica y religiosa, de la que resulta intencionalmente vencedora la primera). Es ahí donde el narrador comienza la peripecia de la novela, a sus dieciséis años, cuando espera en el muelle, junto con su hermanastro y su cuñada, el arribo

del buque que trae a sus tíos a Canarias. Emocionada los espera, pues cree que sus parientes son unos verdaderos artistas: él músico, ella poeta.

En esta novela, Laforet delinea un espíritu inquieto y errante que “soñaba con ver países lejanos [pues] las sirenas de los barcos le arañaban el corazón de una manera muy extraña” (368), sueño que choca contra su abuelo, pues, desde una posición patriarcal, no concibe la posibilidad de que una mujer pudiera ser bohemia y aventurera. A la pregunta de la niña Marta responde: “—No, una mujer no... Nunca oí eso. Iría contra la naturaleza.” (368). Sus ansias por ver mundo se manifiestan a la primera provocación, como cuando confiesa al jardinero Chano que si ella fuese hombre ya se hubiera marchado para el frente de batalla.

Marta es también, como otras iniciadas, un ser hipersensible que se evidencia a través de la literatura, ya como lectora, ya como fabuladora. Poco a poco lee con gran placer, y a escondidas, todos los libros que fueron de su padre; en el desván, un espacio privado y privilegiado por la soledad que encuentra, escribe en dos cuadernos: en uno plasma leyendas canarias; en el otro, su diario. Su intuición encuentra cauce en la escritura, pues el “deseo de escribir se le hizo tan fuerte que la envolvió en una onda cálida de entusiasmo” (370). En esta vocación literaria halla un reducto de libertad ajena a las intromisiones de Pino, su cuñada, y en el espacio del desván, su *habitación propia* “se inventa, lejos de las miradas de quienes no la comprenden, un mundo más a su medida; una realidad menos agresiva y sin seres violentos que la atormenten; una *realidad sin límites*, que mana a chorros de su imaginación”.⁷²¹ Y se siente orgullosa de lo que ha leído y de ocupar su tiempo en algo provechoso; Marta se dice, reconocemos que en una pose fatua, que “había leído todo lo habido y por haber” (379), pero su amor por las letras no es impostado; cuando va a partir hacia Madrid, la chica “rara” de *La isla y los demonios* ha vendido sus joyas y sólo desea llevarse en sus valijas algunos libros que fueron de su padre, en vez de, contrario a lo que piensa Pino, los ricos ornamentos que fueron de su madre. Pino la considera una boba por tal decisión.⁷²²

⁷²¹ R. I. Galdona Pérez, *op. cit.*, pp. 227-228.

⁷²² En este sentido, Marta es como Jane Eyre, personaje a la que no ciega la ambición: cuando la institutriz inglesa parte de Thornfield, abandona en la habitación el collar de perlas que su prometido le había regalado un día antes de la boda. Su honrado argumento es que ese obsequio era para la quimérica novia que ya había dejado de ser ella.

Ante la incompreensión de sus familiares visitantes, Marta adquiere conciencia de que su entrada en otra etapa de la vida conlleva crecer en solitario, “como cualquier pequeño insecto perdido entre la vegetación, sobre el inmenso mundo” (411). El conocimiento de “la grande y desolada soledad en que se mueve el hombre” es parte del estar en el mundo, es saber del sufrir: “Esto es crecer, estoy creciendo” (411), se dice y repite con frecuencia, y se siente aún más sola cuando se desilusiona de sus parientes, unos malogrados artistas. Todo el tiempo la rehúye Matilde, la supuesta poetisa que no quiere leer nada de sus leyendas y que la rechaza con brusquedad al calificarla de mimada y boba. También Marta fracasa en su intento de compenetrar con su tío y transmitirle los sonidos de la isla; por ejemplo, le habla de esas músicas que ella dice oír provenientes de los picos de las cumbres y le instiga a componer esos sonidos. En Marta predomina la fantasía y la imaginación: a menudo entremezcla el mundo real con uno ilusorio, y no sabe delimitar sus fronteras. Vive en la semiinconsciencia de la edad de los tránsitos y las mutaciones.⁷²³

La aparición de Pablo en la vida de la muchacha es importante porque le produce apetencias de ver con más detenimiento la vida; el pintor le describe la pasión por el arte, habla de su mujer, del bien y del mal en el vivir. Marta no “sabía sino que aquellas conversaciones parecían abrirle puertas, mundos” (457). Pablo le devela una perspectiva que está más allá de los estrechos horizontes de la isla y sus habitantes. De este modo, Pablo viene a ser para Marta lo que Pablo Klein, en *Entre visillos*, es para Natalia: ambos cumplen con la función de animar a las chicas a buscar confines más interesantes para sus realizaciones como mujeres y como seres humanos. Nuevamente nos encontramos con el hombre-musa que espolea las inquietudes femeninas, pues las charlas que Marta sostiene con Pablo le infunden una nueva relación con la vida, y encuentra encanto al vagar libremente por las calles, por el puerto, el mercado y sus alrededores. Se invade de la vida natural y humana que late a su alrededor, y se inunda de una “dicha nueva y mágica”. Su espíritu libre la hace concebir la posibilidad, cuando acabara la guerra civil, de marchar a Madrid para seguir con sus estudios. Marta posee la capacidad de escudriñar su presente gris al lado de esos personajes que la rodean, se persuade de que está viviendo con gente mediocre y burguesa, con “deberes y fórmulas que cumplir y en una isla cerrada, como un destino” (570).

⁷²³ Cf. G. Illanes Adaro, *op. cit.*, p. 55.

Pablo consigue que abra los ojos y que brote en ella la insatisfacción. Su rebeldía proviene del desarraigo que le ocasiona ese ambiente anodino. Su cuñada se opone a su partida, pero ella contesta enfática: “— ¡No sé por qué no puedo! Hay miles de mujeres que estudian!” (480). Marta cree firmemente que era “necesario para ser feliz salir de la isla y conocer gentes distintas, parecidas a los complicados héroes de las novelas” (489-490). Su futuro no es pasar los años en una casa para “vivir resguardada entre gentes de una familia y crear otra a su debido tiempo, igualmente resguardada, sometida y pacífica” (481). En este sentido, advertimos afinidades entre Natalia, la protagonista de *Entre visillos*, y Marta. Ambas se niegan a la continuación de la cadena social, luchan contra su predeterminación, y sueñan con salir de ahí para conocer a otra gente del mundo. Ni siquiera sus amigas de instituto tienen un deseo parecido al de Marta; cuando se prepara para la marcha ha comprendido que para entender las actitudes de los demás hay que haber pasado por el tamiz del sufrimiento. Lo sabe al mirar las caras de sus compañeras que aunque la celebran en la aventura de los preparativos de la huida, no entienden sus deseos de irse. Tanto Marta como Natalia aprecian que en *irse de casa*, en salir de las ataduras familiares, está la medida para encontrarse con sus deseos más íntimos.

La actitud de la adolescente atenta también contra los convencionalismos sociales de la época. El beso de Sixto frente a la playa causa conmoción entre sus conocidas; es una ruptura pues no se da dentro de una relación formal; sus amigas hablan un tanto escandalizadas de la conducta de Marta, y temen que los demás piensen que ellas son iguales. Marta cree que sus amistades representan la “adaptación sin esfuerzo a la felicidad bien regida entre normas inatacables” (500), como también lo cree la adolescente de *Entre visillos* respecto a sus hermanas y conocidas de su círculo social. También entre los habitantes de la casa hay conmoción por el flirteo de la chica Camino: sus tías están enfadadas porque rompió las formas al relacionarse con Sixto, y sufre la represión de su tutor, quien en un exceso proteccionista la abofetea. José demuestra su enojo porque se enteró de que a sus espaldas, su hermanastra ha empezado una relación. Marta se defiende aduciendo que no tiene ninguna intención de casarse, y reconoce que no desea ser novia de ese joven, “porque desde aquella tarde sabía que Sixto no le importaba nada, absolutamente nada” (508). La clarividencia de Marta es que una vida en matrimonio significaría quedarse en Canarias, situación contraria a sus aspiraciones, por eso, desea a toda costa marcharse

con sus tíos a Madrid, “fugarse para siempre de la isla” (509), porque con maltratos y fuerza bruta nadie la vencería. José representa, como el padre en *Cinco sombras*, el autoritarismo sobre las mujeres de su casa, la actitud patriarcal que pretende imponer y disponer hasta de la vida sentimental de su tutorada. Buscar al pintor para contarle sus proyectos es otra falta y un desafío a las buenas costumbres de la España del primer franquismo, tanto por las diferencias de edad como por la posición social: “Pero Martita, tú has ofendido las buenas formas... ¡Una niña distinguida!” (551). Ninguna de sus amigas “delicadas, buenas y recatadas” se hubiera atrevido a ese comportamiento. El propio Pablo, en un arrebato paternal, la aconseja: “Debías quedarte aquí, casarte, tener hijitos en tu tierra y ser feliz” (548), pero Marta insiste en su plan de fuga; ella ansía encontrarse con “gentes maravillosas, distintas, a las que no les importen las conveniencias sociales, sino el espíritu... Gentes de ideas elevadas... Y otras tierras, otras caras desconocidas” (549).

Marta sabe que al terminar el instituto su vida se tornaría encierro, como los quince días de castigo que le impone el tutor por minar su autoridad; desea marcharse de ahí, sin ningún remordimiento, salvo por dejar el espacio que considera como su *casa onírica*: la casa del abuelo en Las Palmas, porque “allí había sido feliz, sin duda” (526). En la soledad de la primera casa, antes de abandonarla, repasa los pequeños detalles que siempre recordaría porque “cobraban una vida profunda, un quieto encanto, una significación hogareña y tierna” (527). Pero Marta no se ciega, piensa que si se quedara en esos muros acabaría aborreciendo esos detalles de la casa, como la pila de agua con su piedra hueca, de ahí que no tenga escrúpulos para mentir a las autoridades y hacerse de un salvoconducto para salir de la isla: “Para sus pies eran los caminos” (631). Marta vislumbra un ancho mundo por delante. No la asusta la soledad de comenzar otra vida en Madrid, y ante las amigas reconoce que si su hermano le negara el permiso para marcharse, ella se hubiera fugado de todos modos. Marta es la joven cuyos sueños están por encima de los modelos y horizontes femeninos dominantes, más allá de las provincias “donde la aventura de salir a la calle y alternar con gente desconocida no fuera motivo de censura para las gentes bien pensantes que controlaban entre visillos los pasos de las jovencitas con ganas de montarse arriesgadamente en el tren de la vida”.⁷²⁴

⁷²⁴ C. Martín Gaité, *Agua pasada*, op. cit., p. 333.

En la víspera de la partida, la iniciada celebra un ritual con el fuego purificador, una ceremonia que revela el tránsito definitivo de la inocencia a la madurez: decide quemar su diario, sus leyendas y las líneas donde plasmaba su querencia por Pablo; eso la libera de sus demonios, a los que exorciza con su celebración: “Le parecía que la vida que iba a empezar [en Madrid] era tan nueva, que no quería meterse en ella cargada con recuerdos viejos [...]. La niña que había escrito aquellas cosas no era ella ya” (633-634). Ha pasado por la muerte y el renacer, por una pérdida de la personalidad que se traduce en una manera de morir para resucitar en otro contexto, ya libre de ataduras; es el abandono y la incorporación al mundo promisorio de la capital. Para Marta, aquel símbolo “era, verdaderamente, convertir en cenizas su adolescencia” (634). Pero también, al partir, se libera de los demonios de los otros: de la enajenación de Pino, y de esos demonios “dispersos en toda la finca, en los personajes refugiados allí, [con] todas las locuras e histerias”.⁷²⁵ Al volver cenizas sus folios, Marta reduce a nada su cosmogonía de la isla y persigue la transformación, porque, volvemos a Mircea Eliade, “alcanzar otro modo de ser –el del espíritu- es equivalente a nacer por segunda vez, a convertirse en un hombre nuevo”⁷²⁶ que vislumbra el surgimiento de un inédito existir. La muerte simbólica se erige en el paradigma del fin de un modo de ser: la ignorancia y la irresponsabilidad infantil.

Ese nacer a un modo más elevado es la pretensión acariciada por Soledad, otra joven crisálida que revolotea en el entramado de *Luciérnagas*. Al igual que Fernanda, en la adolescencia queda huérfana de padre, también por causa de la guerra civil, aunque en el caso de la heroína de la novela de Matute, el padre de Sol es asesinado por obreros anarquistas. Desde la primera parte del relato se perfilan los rasgos que caracterizan a Sol, como prefiere que la llamen, pues Soledad “es el emblema de un personaje al que asusta el nombre completo, y que, de muy buena gana, lo abrevia en Sol”,⁷²⁷ la antítesis que sugiere la luz y el calor que no encuentra en derredor: “Sol [...] era como un disfraz, un bello y luminoso fuego que ocultaba aquella palabra oscura” (11).

Sol posee cualidades que en ese proceso del despertar la diferencian de los otros. Desde los primeros años de internado con las monjas sobresalen su agudeza y perspicacia

⁷²⁵ L. Quintana Tejera, *op. cit.*, p. 178.

⁷²⁶ M. Eliade, *op. cit.*, p. 94.

⁷²⁷ A. Redondo Goicoechea, “La obra narrativa de Ana María Matute”, *Compás de Letras*, n° 4, junio 1994b, p. 74.

para mirar y presentir con otra sensibilidad el mundo circundante. Sol se sabe desigual y se aparta de sus compañeras del internado que “acostumbraban a cuchichear y adoptar aires de suficiencia. Ella permanecía un tanto fría, alejada de estos conciliábulos” (16). Sonríe poco, pero gusta ver la risa en los otros. Habla lo necesario, quizás por eso un día descubre que no conserva amigas. La califican de antipática y huraña, pero el asombro por los habitantes del mundo la posee y entusiasma: “Estaba tan llena de curiosidad por todas las cosas, por todos los seres, que no le costaba apasionarse” (33). A Sol la llena un espíritu inquisitivo, y las respuestas de las monjas, de sus padres y de María, la niñera, la dejan insatisfecha. Mira y se cuestiona todo el tiempo por los mecanismos que rigen las conductas, por “los que morían defendiendo un cuadrado de tierra bajo sus pies, y en los que se sentían extranjeros en el mundo” (14). La imaginación la hace convertir el jardín en un escenario por el que desfilan personajes de la historia: Jesucristo, Rasputín, Napoleón, César Borgia. A los trece años su avidez la incita a averiguar qué hay del otro lado de las tapias del colegio; con ese fin trepa y extiende su mirada para contemplar los contornos de la ciudad. Intuye que más allá del internado, detrás del mundo de sus padres, hay una vida inhóspita donde dos mendigos son capaces de asar un gato para comérselo: “La Historia, los hombres, eran algo más, mucho más, que la fecha de una batalla” (15-16). Pronto aprende, tanto en casa como en el internado, que pensar está prohibido por peligroso: induce al pecado.⁷²²

La expectación de Sol se concentra en el mundo de los adultos que la atrae porque ya no lo admira sin condición, y por “primera vez se paraba a observar, a meditar, desapasionadamente” (16). Confrontándose con el temperamento apacible de su madre, el ser más cercano a ella, siente que la domina una “indomable curiosidad, [un] corazón asaltado e inquieto, [unos] vagos temores” (20) que la azuzan inesperadamente. Incluso se sabe distante de todos, de la gente del colegio y de la de afuera. Como Valba en *Los Abel*, se interroga: “¿Dónde había un lugar para ella?” (22), y también, como a Tadea, en *Tristura*, se apodera de Sol el profundo miedo a Dios, a ese “Ser implacable, cruel” (21) del Antiguo Testamento, que le han transmitido las monjas, ese Dios que no comprende.

⁷²² Sol es un personaje que por sus penetrantes formas de mirar se puede relacionar con Leticia, la heroína de la novela de aprendizaje de Chacel. La adolescente es una inconforme y se dice: “¿Es que podré llegar alguna vez a entender las cosas como los otros? Eso sería el mayor castigo que pudiera esperarme. Porque las gentes viven, comen, van y vienen, como si tal cosa, aunque vean el mundo con ese asco. Yo no: yo, si llego a verlo así, me moriré de él. Yo no quiero vivir un día más si voy hacia eso” (*Memorias de Leticia Valle*, op. cit., p. 18).

Poco antes del último curso se intuye rebelde, “marcada, como Caín” (23), y empujada hacia algo que, “aunque desconocido, la aterraba” (24). Ese algo es el mundo despiadado al que se enfrentará al salir del plantel educativo, ya fuera de la burbuja protectora; en el sentir de Soledad hay una mezcla de sorpresa y de protesta contra esa educación que no la preparó para el encontronazo con el mundo. La graduación coincide con los inicios de la contienda civil, por lo que de nuevo, como en *Primera memoria*, como en *Adolescente*, se configura en esta novela un tiempo referencial histórico: la guerra civil. Sólo que en *Luciérnagas* la lucha fratricida no es telón de fondo, es una presencia “viscosa” que impregna y atrapa la existencia de los personajes que la habitan. El rito de paso de Sol está teñido por la destrucción y la brutalidad.

Desde el silencio y la observación, la joven se atrinchera para observar el orbe y vaciarse a sí misma; contempla el tiempo hiedra, el tiempo que no tiene retorno, como argumenta María Zambrano. Sol ha dejado eso que creía ser y se sabe inmersa dentro de otro tiempo y de otras condiciones, en una vorágine en la que “ya no se podía creer en nada” (120), como también consideran su hermano y Cloti, la chica obrera, aunque años atrás Sol ya había empezado a descreer de su padre cuando se siente mentida en sus promesas de un viaje. Se siente engañada por todos, desencantada de sus padres, y su rabia se acrecienta cuando recuerda que siempre la apartaron del hambre, del sufrimiento, de los carnavales de la gente; todo eso lo sabía de oídas, y su padre sólo comentaba de ese espléndido baile de princesa que organizaría para festejar sus dieciocho años. En el tránsito de la infancia a la adolescencia se verifica con mayor nitidez, quizás por ser fase de aprendizaje, la confrontación de los deseos del yo con el mundo. Mas el mundo que ciñe a Sol es caduco y desolado, donde nada importa más que resistir; las ciudades están “rotas, sucias hambrientas, con innumerables seres inclinados al suelo para recoger desperdicios” (112). En Saint Paul nunca la hablaron de esos riesgos, ahí “los peligros que acechaban a las almas eran suaves, dulzones [...] ¿A qué clase de mundo se las destinaba?, pensó. Desde luego, no al que Dios tuvo a bien enviarla” (112-117). Por su rebeldía y lucidez, Sol encaja dentro del arquetipo de la chica “rara”, un nuevo tipo de heroínas que van a surgir en algunas novelas de la década de los cincuenta, en abierto desencuentro con las protagonistas de la novela rosa.⁷²⁸

⁷²⁸ Cf. C. Martín Gaité, *Desde la ventana...*, op. cit., p. 94.

Desde su ser consciente, Sol también discierne, en un descubrimiento epifánico, que la infancia y sus ilusiones han quedado atrás. Se le revela cuando ya no siente emoción por los regalos que le traen sus padres ni por las anécdotas de la travesía. Sabe de la extinción de la inocencia, de ese “irse dejando a uno mismo atrás” cuando de vuelta de la ceremonia de fin de cursos mira el cordón mal atado de sus libros y se dice que la vida es un ir perdiendo cosas, porque “cuando las cosas acaban, se borran tras una esquina, secamente” (37). Y esas pérdidas marcan con sus huellas la experiencia vital. Cada experiencia de la protagonista del *Bildungsroman* se configura a modo de una revelación que obliga a transmutar su conciencia de la realidad. Por eso, en ese proceso de iniciación, la adolescente se dice que se tiene que saber la verdad, pero la única verdad es incorporarse a ese mundo bañado de sangre por los odios. Pero Sol es un ser herido y encandilado por la fulgurante verdad, como la Antígona de Zambrano, presa en el vórtice de la historia por la locura entre hermanos que emprenden la matanza: “La historia, niña Antígona, te esperaba a ti, a ti. Por eso estás aquí, tan sola. Por la historia”.⁷²⁹

Ese es el itinerario que en su novela de formación traza Ana María Matute. La incansable búsqueda para el *llegar a ser* está plagada de soledades, de decepciones, de dolores, odios y rupturas que doblegan las expectativas. Pero ese cúmulo de experiencias es el conocimiento que forja la conciencia del ser, del que “aprende del padecer”. En *Luciérnagas*, Sol alcanza conciencia de que el proceso de maduración es doloroso, que nadie la dispuso para ello, y se compara con una larva que lucha para conseguir su forma última: “Se sabía sin preparación para vivir. Ella y los que la rodeaban, seguramente, tenían que romper una corteza de recuerdos, de ideas, antes de florecer en un ser distinto” (132), pero no como Eduardo, sin ya nada que esperar de nadie: “Sumergido en un mundo blanco, sin amor, sin odio, sin esperanzas ni recuerdos. No, no. Ella no podría ser jamás como su hermano” (132), que piensa que el mañana es una mentira; pero ante ese panorama de barbarie, no le queda más que creer que ser “joven, vivir, [es] como una enfermedad sin remedio” (221), pensamiento que se imbrica con el que experimenta Chano al contemplar el cuerpo rígido de su único amigo, una “sensación de soledad, de insuficiencia, de criatura incompleta y perdida” (220), sensación que a lo largo de la novela van destilando otros personajes.

⁷²⁹ M. Zambrano, *Senderos*, op. cit., p. 237.

El aprendizaje de Sol es sufrido: han fusilado a su padre y las secuelas de la guerra se dejan sentir en su casa y en toda Barcelona; es un ser consciente de la fragilidad humana de la que se creía tan lejana. El hambre, esa sensación que nunca había sospechado ni sentido, la hiere, la califica como “un vicio animalescamente rutinario” (53). Las privaciones de lo más indispensable, las colas por un trozo de pan, le enseñan el verdadero rostro del existir, el padecimiento que aleja de lo divino. El hambre “le descubría miserias insospechadas. La pobreza de la condición humana, su limitación ante los árboles y el agua, ante la tierra [...]. Era una dura experiencia” (52), para ella, una chica burguesa que había sido educada para no sufrir, para no contaminarse con la presencia de la gente zarrapastrosa y de los desposeídos. Y ante lo indigno de la lucha angustiosa por un panecillo, le parecían absurdos los refranes escolares: “El hombre no debe vivir para comer, sino comer para vivir” (53), e irónicos los preceptos bíblicos de guardar los domingos. Nunca imaginó que para conseguir un saco de garbanzos, su madre y la fiel María tuvieran que desplazarse hacia los pueblecillos en trenes abarrotados, ni que ella tuviera que ponerse unas sandalias veraniegas, en pleno invierno, ante la imposibilidad de sustituir sus zapatos destrozados. Sol cree, como su propia madre, que todo era “un mal sueño del que no acababa de despertar” (49), pero la joven sí adquiere plena conciencia de que están viviendo otros tiempos, y que se veía obligada a buscar un trabajo: “No puedo estar de manos cruzadas. Debes comprenderlo, mamá. Los tiempos han cambiado” (119). Sol ha roto su propio esquema mental y se ha percatado que la vida tiene un olor inconfundible, atroz y sombrío, un sabor a lucha en el que la “vida sigue y todo se repite en esta tierra”. Para salir adelante, la fórmula es “beberse el tiempo e ir de frente en busca de los años” (308) hasta topar con el amor, lo que dota de sentido a la vida, la recompensa del encontrarse para quererse y perpetuarse.

La materia novelesca de *Luciérnagas* se conforma por “situaciones límites”, ya que ningún personaje está libre de enfrentarse a la penuria y a la congoja que circunscribe al ser humano. No dudamos en estimar que este *Bildungsroman* de Matute es el que, comparado con otras obras de nuestro estudio, más trasluce ecos existenciales en su propuesta artística; sin embargo, los críticos de la novela española de posguerra no han considerado a *Luciérnagas*, o, a su primer título, *En esta tierra*, como una obra que en sus contenidos

desperten conflictos o preocupaciones existenciales;⁷³⁰ tanto por la problemática planteada como por su discurso resalta un lenguaje y unas imágenes en las que advertimos ciertos ecos de las temáticas e inquietudes que desarrollan en sus obras Albert Camus y Jean Paul Sartre, y que entroncan también con el pensamiento de los filósofos Gabriel Marcel y Karl Jaspers. Y aunque Gonzalo Sobejano denominara como *novela existencial* a una serie de obras publicadas en los años cuarenta que exponían temáticas del desasosiego, bien podrían ser los caracteres de *Luciérnagas*; en ella se dan también

la incertidumbre de los destinos humanos y la ausencia o dificultad de comunicación personal; temas de signo negativo cuyo significado último es la perplejidad [...]. Los personajes [...] son presentados en situaciones de máxima tensión y extremo límite: en el vacío, la repetición y la náusea, en la culpa, el sufrimiento y el combate, o ante la inminencia de la muerte.⁷³¹

Destinos inciertos parecen ser los caminos dolorosos de los personajes jóvenes de Matute: Sol, se ha quedado sin Cristián, el ser amado que representa su única certeza para el porvenir; Eduardo, tullido por la metralla; Cloti, en la huida hacia el exilio, y Chano que siente que todo su existir ha sido como el de “una mosca en el fondo mojado de un vaso, luchando por trepar hasta el borde. Resbalaba y caía, caía siempre: nunca llegó a salir de allí” (262).

“Situaciones límites” denominó Jaspers a aquellos estados del ser en los que no se puede “vivir sin lucha y sin dolor [y sin la conciencia] de tener que morir [...]”. Son como un muro contra el cual chocamos y naufragamos”.⁷³² Y precisamente, es en el realismo existencial que propone *Luciérnagas* donde la historia y las microhistorias esbozadas en el presente narrativo y en los pasados de algunos personajes confluyen en “situaciones límites”, y, como en la vida real, “convierten nuestra existencia en singularmente inhóspita, pero que al propio tiempo [nos] hacen cobrar aguda conciencia de su finitud y

⁷³⁰ Los estudios *Temas existenciales en la novela española de postguerra* (1978), de Gemma Roberts y *La novela existencial española de posguerra* (1987), de Oscar Barrero Pérez, no la contemplan dentro de sus capítulos. De una manera general, Roberts escribe que un grupo de narradores “también se ha interesado por lo que representa el ‘yo’ desgarrado y en guerra consigo mismo. Este es el caso de Carmen Laforet, Ana María Matute, Juan Goytisolo, Camilo José Cela y Luis Martín Santos, para mencionar sólo unos cuantos. Aunque sería exagerado llamar existencialistas a sus novelas, estos escritores recogen el tema de la enajenación del individuo en nuestra época con interesantes resonancias existenciales” (p. 62). El examen de Barrero Pérez comprende novelas publicadas entre 1946 y 1955, el año en que se publica *En esta tierra*.

⁷³¹ G. Sobejano, “Direcciones de la novela española de posguerra”, *Novelistas españoles de posguerra*, op. cit., pp. 51-52.

⁷³² K. Jaspers, *La filosofía*, T.II, Madrid, Fernando Vela (trad.), Revista de Occidente, 1959, p. 202.

desamparo”.⁷³³ Esta reflexión entronca con la que a Cristián sugiere la destrucción y la violencia a su alrededor; en su interior debate y reconoce: “Toda nuestra vida es únicamente un gran deseo de atravesar nuestros límites” (277), porque finalmente, “la cárcel somos nosotros mismos” (288), pero, quizás, “la vida es hermosa, tal vez, porque está la muerte, siempre, al final del camino” (268). Esta dialéctica también es percibida por Sol, a la que no se le oculta que la vida es absurda porque es “el dolor más que la alegría, tal vez, lo que unía a las gentes” (215), por lo que la comunicación humana es un fracaso, concluye Sol: “Los hombres no se entienden. Todo resulta, al fin, inútil. Para nada. Para nada” (288).⁷³⁴

Otra categoría existencial es la angustia ante la muerte, conciencia que en la novela rezuman varios personajes: Eduardo declara sentir un miedo horrible a la muerte, y Cristián siente que no es justo morir en esa etapa de su vida; confiesa a Sol, en un acto de desesperación y rebelión: “¿Para qué vivir y apetecer, si primero no nos liberamos de nosotros mismos, de nuestra cobardía, de nuestras claudicaciones? [...] hay algo que me desespera: ¡yo no quiero morir! ¿Entiendes tú esto? Yo no quiero morir, no quiero morir” (166). Captar la finitud de la existencia es otro de los aprendizajes de Sol; entiende que “donde rondara la muerte, nada poseían los hombres. Era la muerte la que vencía, imperaba, mientras los cuerpos se rechazaban, se odiaban o se amaban” (215). Y eso era Barcelona, una ciudad donde campeaba la muerte. Y de ese enfrentamiento con la muerte, piensa Albert Camus, proviene la idea del absurdo del existir, de “ese divorcio entre el hombre y el mundo, entre el hombre y lo inhumano que lo rodea”, porque la absurdidad se origina en ese divorcio entre las aspiraciones del individuo y la irracionalidad del mundo.⁷³⁵ De ahí proviene la rebelión de Eduardo, Cristián y Sol, seres que quieren vivir frente a la injusticia y absurdidad de los destinos humanos. Y es precisamente la muerte del otro la que arrebató la última esperanza de Sol para salvarse de ese permanente desastre y sinsentido que es la existencia en ruinas y llamas.

⁷³³ Cf. J. Lenz, *El moderno existencialismo alemán y francés*, José Pérez Riesco (trad.), Madrid, Gredos, 1955, p. 30.

⁷³⁴ El conflicto entre los seres humanos es una premisa del pensamiento sartriano; no hay entendimiento ni en el amor, ni en el lenguaje, ni en las relaciones con el prójimo. Es la forma de ser-en-el-mundo y el conflicto es “el sentido originario del ser-para-otro” (J. P. Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Juan Valmar (trad.), Buenos Aires, Losada, 1966, p. 455).

⁷³⁵ Cf. A. R. Pérez y A. Ziri6n, *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, Universidad Nacional Aut6noma de M6xico, 1981, p. 72.

La orfandad de los personajes de *Luciérnagas* no sólo gira en función de que han visto truncadas sus raíces familiares, en la mayoría de los casos a consecuencia de la guerra, sino que se trasciende lo puramente anecdótico para incardinarse dentro de un nivel simbólico y filosófico: la orfandad existencial del ser humano arrojado a un mundo que no comprende y en el que tiene que hacer frente a “situaciones límites”, un aprendizaje de la sobrevivencia y de la aflicción, donde la única certeza es el naufragio. Es el aprendizaje del sufrir y la destrucción, de las situaciones que cercan la existencia lo que Sol ha entendido como herencia que le han dejado los adultos; son las normas para vivir en el mundo: “El dolor, la desesperación, la tristeza, la muerte, la renuncia, son algunas de esas reglas contra las que Sol grita en un acto inútil de rebeldía”.⁷³⁶ En la garganta de Sol se revela, finalmente, el quejido y la experiencia de la angustia humana que es ese “sentir que estamos allí, en el mundo, indefensos, sin ayuda y sin recursos [porque] hemos sido arrojados a este mundo y no comprendemos por qué”.⁷³⁷

Las resonancias existenciales en la novela de Matute traslucen también en la construcción de imágenes y palabras enlazadas a la existencia subordinada a un cuerpo, como reflexionara Gabriel Marcel al apuntar que “toda la vida humana se desarrolla a la manera de un drama: ser hombre es sinónimo de ser prisionero, al servicio de un cuerpo, envuelto en noche desde el principio hasta el fin”.⁷³⁸ Los cuerpos pegajosos que pretenden aprisionar a su deseo sexual son notados por Eduardo en una noche de juerga: “los brazos de Lola y Marina le estrechaban como tentáculos, y sus bocas, viscosas como sellos de goma, se derretían en su carne” (109); la adolescente Cloti siente sobre su cuerpo, resbalando como caracoles viscosos, los ojos de un viejo propietario de un almacén; Pablo, un revolucionario atormentado, siente asco cada vez que sale de casa del herrero del pueblo, pues se ha vuelto amante de su esposa. Al temer que se le hiciera una costumbre ineludible fornicar con esa mujer sentía que se “le arrancaba un grito de angustia” (190). La corporeidad prisionera se manifiesta cuando Sol visualiza la fisiología humana como algo esclavizado a la necesidad de comer: “El hambre iba dejando su sombra viscosa [...] como una gran mancha siniestra” (49), y Sol siente náuseas al descubrir que el ser humano es un estómago, un organismo que tiene que comer y que su voluntad está gobernada por esas

⁷³⁶ M. Zamora, “Los ecos de una guerra en *Los hijos muertos*”, *Compás de Letras*, n° 4, junio 1994, p. 112.

⁷³⁷ J. A. Whal, *Historia del existencialismo*, Bernardo Guillén (trad.), Buenos Aires, La Pléyade, 1971, p. 24.

⁷³⁸ Ápod J. Lenz, *op. cit.*, p. 236.

ansias: “Tal vez el hambre era eso únicamente: una inmensa náusea incontenible [...]. Tenía ante los ojos la visión de sus manos, de sus dedos blancos y temblorosos, como gusanos delicadísimos” (131). Esta visión de la mano como un bicho coincide con la de Roquentin, el protagonista de *La náusea*, cuando saluda al Autodidacta, y percibe que su mano era como un grueso gusano blanco.⁷³⁹

La conciencia que Sol adquiere de la penuria de la condición humana se le revela en el comedor donde observa a los que engullen su ración; se fija en el acto de llevarse el tenedor a la boca, una postura en la que nunca antes había reparado, y estima que es repugnante el gesto de ingerir: “Pero, ¿por qué no le había explicado nadie que el ser humano está esclavizado a las exigencias de su cuerpo? ¿Por qué no le advirtieron que, ante todo, para amar, para perdonar, para comprender, para ser bueno, se necesita comer?” (131). Una revelación semejante es la que ocurre a Pablo cuando en el matadero en el que trabaja contempla a los animales muertos que cuelgan de las ganzúas; siente un arrebato de náusea metafísica al imaginarse los dientes humanos clavándose en esos cuerpos inertes: “Le parecía la vida frágil y fuerte, preciosa y absurda [...] experimentó una repugnancia nueva y concreta por los hombres que devoran sin cesar, materia reproduciéndose, la sangre que alimenta a la sangre” (182-183).⁷⁴⁰

La viscosidad es un símbolo de la manifestación de la náusea: “En la náusea la conciencia se siente *viscosa*, pegajosa, obstruida, y de allí que su clímax conduzca al vómito”.⁷⁴¹ Cuando sobreviene la experiencia de lo absurdo del ser humano es cuando se entablan vínculos con la náusea, piensa Sartre, y amplía la noción al describir que es “un asco innominado y metafísico [que] aflora a la conciencia y ahoga al ser humano. La

⁷³⁹ A estas escenas con sensaciones grumosas se une la del intento de Boloix por poseer a Sol y la negativa de ella a dejarse apropiar, a sacrificar su libertad; como observa Jean Paul Sartre: “El deseo es una tentativa para desvestir el cuerpo de sus movimientos como de sus ropas y hacerlo existir como pura carne [...] las caricias son apropiación del cuerpo del Otro [...] son las ceremonias que *encarnan* al Otro” (*El ser y la nada...*, *op. cit.*, p. 485. Las cursivas son del autor).

⁷⁴⁰ Es la imagen sartriana del adueñarse de un ser muerto para poseerlo: “Comer, en efecto, es apropiarse por destrucción, es, al mismo tiempo, *taponarse* con cierto ser [...] y cuando comemos no nos limitamos, por el gusto, a *conocer* ciertas cualidades de ese ser; al gustarlas, nos apropiamos de ellas. [Esta] destrucción asimiladora me revela el ser con el que voy a hacer mi carne” (J. P. Sartre, *ibídem*, p. 746. Las cursivas son del autor).

⁷⁴¹ G. Roberts, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Editorial Gredos, 1978, p. 164.

náusea es la súbita revelación de la existencia, de su radical absurdo”.⁷⁴² Por tal razón, ante las contrariedades en que se debate su vida, Sol siente que “una gran náusea la sacudió, desde lo más profundo de su ser, como si partiese del centro mismo de su vida” (279). También a Cristián la náusea se le materializa cuando reconoce el poder del dinero para subsistir: “sentía una náusea, un vértigo irreprimible” (266), y una “relación simbólica entre la viscosidad y la bajeza pegajosa de ciertos individuos”⁷⁴³ imagina Cristián para la panza de un gordo y ambicioso prestamista asesinado cuando él era un niño: “Su gran vientre [...] casi inmoral, se bamboleaba [...] lleno de jugos espesos, de fermentos seniles [...] destilando líquidos negruzcos, blancos y amarillos, hedor y muerte. Aquel vientre, aquella espumilla en torno a la boca menuda, oscura, [...] como un agujero en una masa de goma” (267). El recuerdo de su madre tampoco escapa a esta sensación grumosa. De niño la acompaña junto con su amante a un bar, y en su memoria la reconstruye como una presencia “pegajosa y rara, sí, pegajosa, ésa era la palabra. Mamá estaba hecha de chicle, pero de chicle mascado, del que él aplastaba debajo del pupitre cuando ya no sabía a fresa” (253). Cristián elabora una imagen peyorativa y ruinosa de su madre, un ser masticado, sin olor ni sabor, que confirmaría años más tarde, cuando inesperadamente se la encuentra en un tugurio: la mira avejentada, con sus “mechones de pelo pegajoso negro, sin brillo, con suciedad de hollín, sobre las sienes [con los ojos] como dos grumos de hollín, sin vida, sin mirada” (254).

La viscosidad es una presencia en los sentidos que aherroja y cerca la voluntad humana, es una “*ventosa que me aspira*”, compara Sartre. Ante la sirena que anuncia bombardeos, Pablo advierte “como si una lengua viscosa le recorriese la espalda” (184), y cuando Cristián carga a su hermano moribundo siente en su espalda un “sudor viscoso, como una enorme y asquerosa lengua” (229). Lo viscoso se ha adueñado de ese mundo absurdo vivido por los personajes de *Luciérnagas*, lo invade todo; Eduardo mira que el moribundo Daniel “tenía alrededor de los labios unas manchas oscuras, viscosas, igual que en el embozo de la sábana” (154), y hasta las ruedas de un camión producen un ruido apagado, “como si toda la capa de la tierra estuviese impregnada de una pátina viscosa, sanguinolenta” (239). Ante la inutilidad de auxiliar a su hermano moribundo, Cristián cree

⁷⁴² Ápod J. Sánchez Villaseñor, *Introducción al pensamiento de Jean Paul Sartre*, México, Editorial Jus, 1950, p. 13.

⁷⁴³ J. P. Sartre, *El ser y la nada...*, *op. cit.*, p. 735.

que “la vida [...] ahora le parecía inútil y sin objeto [...] sólo un dolor oscuro, corazón adentro, hacia algún rincón desconocido del ser, donde se posan el miedo, el olvido, la sed, el vértigo” (241) de la existencia. La visión de Sol por los seres también se contagia de la visión de lo nauseabundo y lo despreciable; al mirar a un bebé piensa en el incierto futuro de la criatura: “La pelusa de su cabeza, pegándosele húmedamente al cráneo, le daba aspecto de cosa recién vomitada y sintió una angustia profunda por aquellos ojillos semiciegos, aquellas manos oscuras, por los agujeros de su nariz” (295). La asociación cuerpo-gusano señala las conductas más soeces del ser humano, de ahí que los muchachos descalzos que vacían un almacén dentro de una iglesia le parezcan a Sol “gusanos en las órbitas de un cadáver” (297). La ambivalencia del miedo a la vida provoca que Sol tenga “un terror húmedo y oscuro” (284), y el miedo a la muerte “volvía a los hombres como animales, de ojos hundidos, viscosos” (303).

Básicamente, *Luciérnagas* plantea un conflicto de corte existencial en medio de la guerra civil: la brecha indisoluble entre las aspiraciones humanas y la irracionalidad del mundo donde se manifiesta el verdadero “aprender del padecer” de Sol, conciencia crisálida arrojada al torbellino de la absurdidad de la existencia reflejada en las bárbaras acciones de los otros. El aprendizaje de las verdades reveladas en toda su crudeza es el precio de su conciencia transformada que se busca a sí misma, como elucubra Karl Jaspers: “llegamos a ser nosotros mismos en una transformación de la conciencia de nuestro ser”,⁷⁴⁴ y en la aceptación, agrega el filósofo alemán, de que el fracaso, la falta y la imperfección son inherentes a la situación humana. La conciencia de Sol ha quedado atrapada en la tela de araña del tiempo que es, a su pesar, el tobogán que la catapulta al mundo de los que han hecho de la tierra un lugar de “hambre, de ríos, gritos y de soledad” (240). El mundo que le toca vivir a Sol es ese mundo pegajoso que aprisiona y no deja emprender el vuelo de las jóvenes luciérnagas; es la cualidad de lo pegajoso, lo viscoso y lo sanguinolento que retiene y captura los destinos de una generación “asombrada” que ve perdida su condición libre.

Con un lenguaje que contrasta con el de *Luciérnagas*, *Cinco sombras* aborda el proceso de maduración de Rosario. Ante el escaso contacto con el mundo de afuera, el conflicto de la protagonista acontece en el recinto de la conciencia, en la vida de adentro. En la escritura del diario encuentra el espacio liberador del autoritarismo del padre y del

⁷⁴⁴ K. Jaspers, *La filosofía*, José Gaos (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 20.

encierro físico dentro de la casa. Del diario de Rosario puede decirse lo mismo que para *La trampa*, otra novela de Matute, señala Galdona Pérez: “es el relato de una sumisión aprendida que no obtiene recompensa, sino dolor y vacío para una mujer que no protesta ante las infamias del Sistema, pero que da fe de ellas haciendo de su [...] vida un amargo monólogo sin salida”,⁷⁴⁵ y cuya posible redención es la presencia de la pasión amorosa.

La personalidad de Rosario aflora a través de sus apuntes, otro modo de complementar lo que de ella ha expresado don Diego. En primera instancia, trasluce su afán de observación, su gusto por las descripciones que constituyen su pequeño mundo, como aquélla en la que dedica media página para los detalles de las floraciones de los árboles de la huerta, o en las tres páginas en la que revive el espectáculo de los títeres y los juegos de la verbena. También destaca su confesión sobre el gusto de mirar el cielo, y su incomodidad de que se burlen de su manía por la contemplación. Antes de conocer a Diego, su único trato con un varón había sido con su padre, pero es capaz de establecer diferencias de visiones entre los sexos; por ejemplo, cuando matiza que los hombres no se dan cuenta de ciertos detalles, como que, si llega un invitado, haya que colocar un mantel más bonito que los que ponen todos los días.

Rosario es una sombra más entre sus cuatro hermanas y, como casi todas las iniciadas, ha perdido a su madre, lo que patentiza la carencia de guía femenina. La madre muerta sólo toma presencia en los recuerdos, a veces demasiado vagos, y en lo que dicen los otros de ella, como la criada Catalina que a menudo cuenta cosas de la madre y del ambiente festivo que había en el hogar cuando ella vivía. Las jóvenes conviven en una casa ubicada en una ciudad de los mares del norte, pero contrariamente a la libertad que sugieren las olas, entre esas paredes sufren los ejercicios despóticos del padre y el absurdo enclaustramiento, por lo que su único contacto con el mundo exterior es el joven Diego, hijo del mejor amigo del padre de las jóvenes. Quizá, la imagen obvia de los pájaros encerrados dentro de una enorme jaula, espejo de la propia condición de las cinco sombras, sirva para no dejar lugar a dudas de la subestima y el desprecio del padre hacia las hijas, siempre reunidas con su labor en torno a un costurero. Las protagonistas en colectivo de Galvarriato comparten el mismo destino: la reclusión, la ciega obediencia e incomunicación con el padre. Desde una perspectiva sociocultural y feminista, Mayans Natal considera que

⁷⁴⁵ R. I. Galdona Pérez, *op. cit.*, p. 330.

la organización familiar planteada en *Cinco sombras* responde “al viejo concepto que se apoya en el principio de la cosificación y el derecho a la propiedad de los hijos [mostrando] la anulación individual en [la familia] y la visión negativa de la vida que el padre imprime en las hijas”.⁷⁴⁶

A decir de Diego, la actitud rencorosa del padre de las “cinco sombras” se debe a que las considera culpables del debilitamiento y posterior muerte de su mujer: “¡Siempre contra mí! ¡Siempre desde pequeñas; desde que a fuerza de chupar le sorbieron la vida a su madre!” (163). Cuenta el narrador testigo que María se acercó al reciente viudo para darle consuelo, “pero el padre se encerró en un hosco silencio, y, sin palabras, María se sintió rechazada. Sin palabras. Rechazada por aquella puerta del despacho constantemente hermética, hostil; por aquel rostro del padre, aquel rostro aún más silencioso y hermético que la misma puerta hoscamente cerrada” (54). Y sobre el carácter marchito de este hombre y el rechazo permanente para dialogar con sus hijas, insiste Diego: “era un hombre sin ternura, sin jugo y sin juego. Jamás bromeó; jamás perdió cinco minutos por el simple placer de perderlos, en una conversación trivial con alguna de sus hijas” (103). El confinamiento de las hermanas en su propia casa remite al drama de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca; en ambos textos el autoritarismo es tema y argumento, con la salvedad de que en la obra del dramaturgo, el poder lo ejerce la madre cuyo nombre da título a la obra.⁷⁴⁷

Como a Valba y a otras inexpertas, a Rosario también le sobreviene la revelación de una temporalidad que se abandona, el instante epifánico que le demuestra que la edad idílica de la niñez ha quedado sepultada en el pasado: ocurre en vísperas de la muerte de su madre, a sus doce años. En el diario, en ese hablar consigo misma, se da cuenta de esta fragmentación de vida ocurrida una tarde en que las cinco hermanas y la madre paseaban por un jardín; el hallazgo del suceso queda registrado en su diario: “Ahora sé que ese día ignorado, en ese día como todos los días, mientras tornábamos alegres hacia casa, alrededor del tronco de aquel roble, escondida en sus cuevas, enredada en sus ramas, quedaba para siempre nuestra infancia” (215-216). Con la muerte de la madre, Rosario data la pérdida de

⁷⁴⁶ M. J. Mayans Natal, *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991, p. 35.

⁷⁴⁷ Bernarda Alba “se arroga la legitimidad, en ausencia del padre, de administrar-ordenar-dirigir vida y hacienda [...] en esta actividad no tiene más consejero que sus prejuicios y leyes inamovibles. No existe el diálogo sino el mandato” (M. J. Sánchez-Cascado, “... La lengua quebrada y en casa”, *Breve historia feminista de la literatura española...*, op. cit., p. 221).

la infancia, su apertura a un nuevo ciclo de vida y se instala en otra condición: la primera adolescencia y la orfandad. Sólo que para Rosario, la ausencia física de la madre significará en el futuro el perpetuo enclaustramiento dentro de la casa, atada, en compañía de sus hermanas, a ese costurero que prolonga la presencia de su madre, pues, como observa Jenny Fraai, las muchachas heredaron de su madre no sólo la belleza, sino la afición por la naturaleza y el costurero, un mueble de significación ambigua.⁷⁴⁸ Y mientras el padre no decida otra cosa, cada una de sus hijas tiene que sentarse a esperar, así lo ve él, porque la mujer tiene que ser educada “en la pasividad, y sus méritos, aparte de su juventud y belleza [son] la dulzura, la modestia, el rubor, pero por encima de todo, su virginidad”.⁷⁴⁹ Así lo consideran también el tutor de Marta en *La isla y los demonios* y el padre de Natalia en *Entre visillos*, y, cómplices del patriarcado, la abuela en *Primera memoria* y la madre de Sol en *Luciérnagas*.

El despotismo paterno y la reclusión niega a las jóvenes toda posibilidad de conocer el mundo de afuera, salvo el trayecto para ir a misa acompañadas de la sirvienta; pero es en ese único espacio permitido donde, tanto María como Isabel, conocen a sus pretendientes. Más allá de este incidente, no pasa nada en sus vidas.⁷⁵⁰ Por ejemplo, la aventura de un día, contada en el diario por Rosario, es ayudar a tejer el encaje a sus dos hermanas menores, pues una trabaja con lentitud y la otra es muy distraída: “Fuera de eso, no ha pasado nada” (198). Otro suceso que altera sus vidas es el de un pajarito encontrado en un rincón de la escalera; la diarista describe cómo llega por el balcón la madre del ave para alimentarlo dentro de su jaula: “Esto es lo que estos días nos tiene distraídas” (199). Las hermanas, narra la voz masculina, sentían curiosidad por lo que pasaba fuera de su ámbito doméstico: “siempre habían deseado viajar. Ansiaban conocer nuevas tierras y nuevas ciudades; me preguntaban incansablemente por las gentes y las costumbres de las demás regiones” (134-135). La cruel paradoja es que cuando Laura y Rosario viajan del norte al sur del país en tren, lo hacen para asistir a su moribunda hermana Isabel: “Por fin, iban a ver cumplido uno de sus más ardientes deseos, más ardiente por más imposible: viajar. Y ahora darían la

⁷⁴⁸ Cf. J. Fraai, *Eulalia Galvarriato*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003a, p. 38.

⁷⁴⁹ R. Romá, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁵⁰ Es la “educación de invernadero” que aplicaban las familias de las clases sociales altas o de “recia contextura hogareña” a las señoritas decentes que “eran aves de corral, no ganado trashumante” para ir tirando fuera de casa: “las niñas en la calle no aprenden nada bueno, sentenciaban las señoras, haciendo un gesto de asco con la nariz” (C. Martín Gaité, *Usos amorosos...*, *op. cit.*, p. 97).

mitad de su vida por no hacer este viaje” (134). Las experiencias del aislamiento las traslada Rosario a la escritura en forma de diario que, recordemos, sigue atentamente Julia, la solterona lectora que nos introduce a las páginas emborronadas por la joven, ese espacio en el que su autora dialoga consigo misma, y que es bitácora del despertar a las limitaciones que asfixian a la mujer. Julia se solidariza con los ímpetus de las jóvenes ya muertas, y manifiesta en una de sus cartas a Carmen su simpatía por Isabel y su osadía al desafiar al padre, esa rebeldía, ese “¡... tener el derecho de hablar, el derecho de querer, de morir queriendo! ¡Sentir libres los ojos y los labios, y poder darle alas al volandero corazón! Al pobre corazón, siempre encerrado, y siempre silencioso...” (83). En el diario de Rosario, la autora aporta su visión sensible sobre la limitada vida en la casa y sus relaciones con las hermanas, con su nuevo amigo Diego que les habla de un mundo ajeno a ellas. Tal vez por las revelaciones del muchacho, en sus páginas Rosario plasma su insatisfacción por esa vida: “Si yo hiciera algún día un viaje así, no escribiría, no” (190). Según Diego, la sensibilidad de Rosario afloraba cuando les leía pasajes literarios; ella “había sabido captar la ternura, la gracia, ese no sé qué que es la esencia misma de la poesía” (158).

Aunque la autoría del diario es individual, podemos atribuir las mismas inquietudes a todas las hermanas, erigiéndose esta voz en representante de las que no escribieron un manuscrito: “¡... nos gustaría tanto ver algo del mundo!”. A través de esta modalidad escritural podemos apreciar un proceso de introversión de su autora que busca un conocimiento mayor de sí misma, una protagonista impresionable que se acomoda, a su pesar, a un mundo que, tanto para ella como para sus consanguíneas, se reduce a la espera del matrimonio.⁷⁵¹ En *Cinco sombras*, en efecto, no existe para las mujeres la posibilidad de infringir el orden familiar, a excepción de Isabel, pero su huida con su prometido se marca con el castigo por transgredir la tradición y el orden social. En este sentido, la experiencia de la ruptura de Rosario es muy particular: se libera del autoritarismo paterno desde el espacio íntimo de la escritura donde solventa su yo, pero se libera también de las ligaduras del mundo, del remordimiento de conciencia por haber contrariado al destino; a través de la anulación de su existir se desata de la obediencia ciega al padre. Sólo así pudo liberarse de los barrotes de la jaula del encierro que solamente se abriría para entregarse a

⁷⁵¹ Cf. J. Fraai, *op. cit.*, 2003b, p. 136.

otro hombre: el marido, destino que esperaba a todas las jóvenes educadas bajo los preceptos y consignas de la Sección Femenina.

Por el contrario, Lena, la protagonista de *Nosotros, los Rivero*, revolotea y porta en su sangre la herencia de la libertad y el movimiento proveniente de sus ancestros paternos. Lena es una Rivero, a diferencia de los Quintana, su familia materna, pasiva y rutinaria por naturaleza: “las hembras de los Rivero eran alas y no pétalos. Pájaros y no flores” (358). Los Rivero son aventureros, trotamundos, como el mismo padre de Lena, Germán Rivero, alias “Aguilucho”, que después de escaparse del seminario estuvo en América haciendo fortuna. Al volver de su travesía se instala en Oviedo, dedicándose al comercio. De ahí que Lena, como en una especie de determinismo biológico, posea un espíritu dinámico e inquieto, arropado por un ambiente de pequeña burguesía provinciana. Desde pequeña, Lena se identifica con su padre, una similitud de sentimientos que los llevan a la comprensión; su padre es el único capaz de calmarla de la impresión de las mariposas negras a su alrededor. Ante las muestras de libertad de Lena, su curiosidad por todo y por la compañía que le proporciona, su padre manifiesta que hubiera querido que ella fuese un varón: “¡Tú sí que eres un chico! Si fueses un muchacho, ya te habría enviado a América” (35), idea que ratifica su tía Carina al exclamar que si Lena fuera hombre ya estaría en América o en Australia: “En cualquier parte menos en este ambiente” (230).

Lena es una adolescente fantasiosa que juega con chicos y es la capitana de las aventuras por jardines ruinosos y salvajes, características que se adecuan a su personalidad, contraria a toda identidad femenina sustentada por el nacionalcatolicismo. La conducta de la heroína es más propia de varones, “cuyo talante aventurero y curioso era tolerado y hasta fomentado con complacencia, como cosa propia de su condición”,⁷⁵² dentro de las familias, en contraste con las recatadas actividades de las niñas. Lena no acostumbra jugar a las muñecas como otras crías, no puede permanecer en ese reposo, prefiere los juegos de un mundo más crudo en los que se requieren destrezas corporales, por lo que su madre no aguanta sus veleidades y, ante la ausencia del padre muerto, la quiere someter en todo momento; la madre se muestra contraria a su afición por organizar salidas a la calle y la quiere imponer con labores netamente femeninas que a ella la aburren, como hacer encaje, coser calcetines o repasar la ropa. Desde su infancia, la madre inspira a Lena antipatía por

⁷⁵² C. Martín Gaité, *Usos amorosos...*, op. cit., p. 97.

su autoritarismo reflejado en algunas frases que le dirige: “Lo harás porque yo lo mando... Es inútil que trates de rebelarte, soy tu madre y te lo prohíbo” (298). A sus doce años, relata el narrador, se ocupa de escribir un diario con sus fantasías (aunque los lectores no tenemos acceso a las páginas de ese manuscrito), tocar sonatas tristes en el piano y soñar despierta al mirar los trenes, símbolo de su gusto por las aventuras y la libertad, tal como siente Marta Camino al atisbar buques en el puerto.

Lena descuella de otras muchachas, pues, como hemos puesto de manifiesto, demuestra preocupaciones como las de las iniciadas que estudiamos: sensibilidad para el arte y poca inquietud por los arreglos físicos; se desazona por cuestiones que incumben más a formarse como una persona activa y pensante que como un sujeto pasivo dependiente de los otros. Ella se corta las trenzas y se pasea por la ciudad para disfrutar del placer de descubrir nuevos rincones, no para exhibirse ni esperar a que algún muchacho la abordase, pues “cuando salía de su casa su fin no era tender las redes, a ver si algún mozo picaba” (182). Y ante las riñas de su madre por andarse sola por el campo, ante las odiosas comparaciones con su hermana que solo sale para asistir a misa, ella siente envidia por la libertad que goza su hermano, porque él se dedica exclusivamente a los estudios y a vagar sin que lo reprendieran nunca: “¡Qué cosa más hermosa es ser un hombre!” (185). Para los Quintana, Lena era una revolucionaria, “la muchacha de gustos ordinarios y sentimientos plebeyos, que se burlaba de sus costumbres, de sus prejuicios, de todo cuanto representaba tradición y elegancia” (280).

Durante su adolescencia y primera juventud, la madre de Lena se encarga de reprocharle que es una machuna y no cesa de recordarle que no es bella, como no lo ha sido ninguna de las Rivero, pero a Lena parece importarle más tener un mundo personal, una propia personalidad que ser bonita, por eso, ante su imaginación desbordada, reconoce desde sus primeros años juveniles que quiere ser escritora. Por ese espíritu libérrimo y sensible, no son casuales los encontronazos con su familia; Lena resiste, da muestras de rebeldía: “—He dicho que no quiero hacer encaje. ¡No sé hacerlo! ¡No puedo hacerlo!... No puedo estarme quieta tanto tiempo, cuando el cuerpo me pide ir a jugar” (39). Para Lena es indispensable salir al campo, caminar con los pies desnudos sobre el césped y cortar flores para ofrecérselas a la estatua del Cristo martirizado que tanto la impresiona. Un incidente que la identifica en su carácter rebelde y aventurero ocurre en el intervalo de la niñez a la

adolescencia, cuando sale a la carretera rumbo a Gijón para buscar a su hermanastra Heidi que se ha fugado para no seguir escuchando las habladurías en torno a su personalidad festiva y enamoradiza. Después de pasar hambre y temor, dos guardias civiles la regresan a casa. Ante los ojos femeninos de su familia, la notoriedad y el escándalo distinguen a la adolescente, como también marcaron a Heidi, por eso “Todo Oviedo encontró muy natural que Heidi [...] desapareciera un día de su hogar, sin dejar el menor rastro. Su fuga fue comentada sin extrañeza. Se diría que la esperaban. Que la estaban deseando. Que la empujaban a ella” (95).

Cuando Lena se sabe en otra etapa de su existencia, deja de jugar fuera de casa: “Parecía que su vagabundeo por las calles se había acabado, como un remate lógico de su infancia” (117). Su adolescencia se inicia con la siguiente primavera, cuando florecen “bajo su ventana, las simbólicas flores del granado” (116); es la llegada de la menstruación. La primavera es la estación metafórica para Lena, porque, como sugiere Bachelard, los recuerdos puros carecen de fecha, tienen una “estación [que] es la marca fundamental de los recuerdos [...] la *estación total*, que reposa en la inmovilidad de la perfección”.⁷⁵³ Y ese nuevo periodo grabará el despertar de la conciencia que sigue colisionando con la visión arcaica de su madre, opositora a todo cambio que atente contra las buenas costumbres.

Tanto la idiosincrasia de la madre como la sociedad ultraconservadora sellan los años de aprendizaje de Lena. El ambiente de la casa la asfixia, le parece un cuadro estático y deprimente, como de otra época, como la misma ciudad de Oviedo envuelta en sempiternas nieblas: no la estimula ver a su madre sentada con su eterna costura, a su tía sin personalidad alguna y los refranes de resignación en la boca, sin importarle más que los sucesos y los hechos sociales de la ciudad; tampoco es interlocutora su hermana María, con sus aires frágiles y sus poses religiosas, preocupada únicamente por sus oraciones, por ingresar a un convento. El contraste de personalidades entre las hermanas se nota, por ejemplo, con las lecturas que realizan: mientras Lena ha leído libros como *Las flores del mal* de Baudelaire, su hermana lee “El castillo de terciopelo”, folletín contenido en *La Ilustración Católica*. Lena devora novelas de autores españoles y extranjeros y traduce a los autores franceses de temas subidos de tono, con la justificación de que tiene que conocerlo todo, “para saber dónde se encuentra el bien y el mal” (255). Por lo tanto, más que con las

⁷⁵³ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, op. cit., p. 177.

mujeres de la casa, la proximidad de Lena es hacia su hermano Ger, quien desde la muerte del padre asume la función de interlocutor efectivo. Ambos comparten lecturas, y lo que más gusto da a Lena es encerrarse en la habitación del hermano ausente para leer libros y periódicos. Ahí monta su parapeto desde donde defiende su libertad y sus ejercicios imaginativos. Y es precisamente su hermano, de ideas progresistas y estudiante de Derecho y Sociología, el que ejerce como preceptor, el hombre-inspiración que la ayuda a despertar de su ser pasivo enlazándola con labores del pensamiento y el compromiso. Al reconocer la inteligencia de su hermana, Ger decide llevarla al Centro Obrero y al Ateneo para que perciba la auténtica realidad, la inicia en su educación política, en la conciencia revolucionaria; la invita a los mítines de los obreros y a las tertulias literarias del Ateneo. Para Ger, esa educación era necesaria para hacer aterrizar de tantos sueños a su hermana menor; Lena se esmera y ya en confianza emite a los camaradas sus propias críticas y opiniones políticas. Es una chica que llama la atención porque asiste a las veladas con su atuendo humilde, sin garbos femeninos ni maquillajes en la cara.

De esos contactos con la realidad sociopolítica, Lena obtiene conciencia de las luchas de los trabajadores y sus reivindicaciones, trasladando esas visiones a su problemática individual: cuando ella y su hermana se ven obligadas a laborar en la casa rellenando recibos de impuestos, a cambio de un mísero salario, sabe que las están explotando, pero su hermana es resignada y trata de calmarla recordándole que por eso su madre dice que no parece una señorita. Pero Lena posee ya una conciencia de la justicia, y sabe que las ensoñaciones sólo son fantasías que se estrellan contra el entorno. No hay sitio para ilusionarse con vestidos, palacios y besos de príncipes encantados, como en los cuentos de hadas de la infancia; la revelación se le impone en un sueño, después de que ha hecho a un lado los recibos de la Delegación de Hacienda. Tiene la ensoñación de que un hada le cumplirá sus deseos, entremezclándose el lenguaje administrativo con el de la novela rosa tan difundida durante toda la era de Franco: “He escuchado tu ruego, hermosa niña [...]. Y aquí me tienes dispuesta a complacerte. ¿Qué deseas?... Riqueza imponible, 739 pesetas y cero céntimos... Tu vida de Cenicienta ha terminado. De este tintero saldrá una carroza... ¡Oh, no te asustes [...] no será una carroza de negra tinta, sino de plata!” (168). Al despertar, sabe que la vida no puede plagarse de ingenuidades ni falsos asideros.

Su siguiente trabajo para mitigar la penuria de los Rivero estimula más su imaginación artística y le proporciona una entrada económica más significativa, como es la construcción de juguetes que fabrica en casa. Por las privaciones que la han vuelto una muchacha pálida y flaca, Lena intuye que tiene que buscarse la vida fuera del hogar, pese a las acostumbradas oposiciones de su madre y de la sociedad burguesa ovetense, la que considera que aquello “que representase una innovación o un desquiciamiento era acogido con recelo” (51). Así, Oviedo aparece representado como aquella ciudad que recrea Martín Gaité en *Entre visillos*, una sociedad llena de prejuicios e intereses creados que no quiere que nada cambie. Pero la transformación llega por la vía de la violencia: la Revolución de 1934, una fecha también crucial para las decisiones que asume Lena. Su madre acaba de morir, su hermano Ger está desaparecido al participar en la revuelta, y no tiene más compañía que su hermana y su tía, dos señoritas que ejemplifican el modelo tradicional de la mujer que encuentra el refugio en la religión; Lena se sabe sola para enfrentarse con sus mariposas negras, con su futuro. Es una Rivero que lleva la marca de la casa: una arruga en la frente en forma de circunflejo invertido. Sale a las calles y los edificios por los que jugó en su infancia; todos destruidos por las balas y las bombas. En ese truculento paseo toma la decisión de su vida: abandonar la ciudad que con su ideología retrógrada siempre se contrapuso a sus ansias libertarias, ese espacio “que siempre había amordazado su inquietud con su ambiente asfixiante” (350) para ir en busca de una nueva suerte hacia Madrid. Era su “cara o cruz”, lema del “Aguilucho”. En este sentido, la actitud de Lena se equipara al personaje masculino que deserta del ámbito privado de la casa para lanzarse al espacio público para realizarse, un espacio considerado “peligroso” para la preparación de la mujer. La ciudad estancada en su puritanismo fue paradójico estímulo para buscar la vida en otros horizontes, como hizo en primer término Heidi, la hermanastra de Lena, como escoge también Marta, la protagonista de la segunda novela de Laforet, al abandonar Canarias, y como se entrevé hará Natalia, en *Entre visillos*, cuando tenga que tomar una decisión sobre su vida futura.

La partida de Lena ocurre en 1935, coincidiendo con la marcha de su hermana como misionera. En la maleta carga sus pinceles, sus escritos y los pequeños tesoros, entre ellos una pipa que perteneció a su padre. En su cabeza, las ilusiones de hacerse una exitosa mujer de letras. Atrás deja los andenes de la estación del tren, los lloriqueos y los conformismos

de su tía. Quince años después, este “ser-marcado-por-el-pasado” retorna fugazmente convertida en una escritora que vuelve para mirar los escenarios de su formación pretérita, para reconstruir de nuevo las demarcaciones espaciales y las señas de identidad que lacraron su forma de ser y actuar, vencedora del tradicionalismo, pues, como bien señala Francisca López, en la ficción de Dolores Medio “la mujer puede lograr madurar y realizarse como persona completa, espiritual y socialmente, a pesar de las escasas posibilidades que la sociedad le ofrece”.⁷⁵⁴

En *Nosotros, los Rivero*, en *Entre visillos*, en *Nada* y en *La isla y los demonios* descuellan protagonistas que cultivan la firme convicción de afinar sus aprendizajes fuera de los ámbitos domésticos; viajan para dar un giro a sus vidas, adoptando comportamientos propios de personajes masculinos. Tanto Medio, Martín Gaité como Laforet proponen *Bildungsromane* en los que las heroínas subvierten las convenciones del subgénero, pues “se admite siempre la salida del hogar para la ciudad en el caso del joven, mientras que para la joven no. El joven busca el perfeccionamiento de la educación fuera del sitio que le representa la represión, y la joven sólo se educa dentro de él. Ella no puede dejar la casa para descubrir otras posibilidades”.⁷⁵⁵

Para consumir esas otras posibilidades, Carmen Laforet también moldea una conciencia disidente, con la particularidad de que de todas las iniciadas de nuestras novelas, Andrea es la que tiene mayor edad: el relato gira en torno a sus dieciocho años, cuando llega a la ciudad de Barcelona, “la ciudad que a mí se me antojaba como palanca de mi vida” (23), para iniciar estudios universitarios, una decisión que ella misma ha buscado y asumido. Y, al igual que otras protagonistas aquí estudiadas, ha sobrellevado la orfandad, sólo que su caso es más patético: carece de ambos padres, por lo que cobra una pensión de huérfana de doscientos pesetas que primero administra Isabel, la prima mayor con la que vivía Andrea en un pueblo, y luego la dispone su tía Angustias. Según cuenta, la narradora protagonista fue educada en un colegio de monjas durante casi toda la guerra civil, pero, curiosamente, su estancia ahí no deja rastros en su conducta. Al igual que Valba en *Los Abel*, la narración de la chica “rara” de Laforet pasa superficialmente sobre el tema religioso. Andrea nunca demuestra ningún sentimiento devoto, va a algún servicio a la

⁷⁵⁴ F. López, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁵⁵ L. Lutes, *op. cit.*, p. 42.

iglesia pero más por acompañar a su abuela que por piedad, y, alguna vez, agitada por las broncas de Juan y Gloria, comienza a rezar las “bellas palabras del Avemaría” porque se lo pide su abuela (160). Su actitud se contrapone a la de su tía Angustias, mujer que rige su vida amparada bajo el fervor católico y la devoción exacerbada, razones en las que se funda para querer una sobrina “de buena familia, modosa, cristiana e inocente” (26).

Andrea cree que su vocación en la vida son las Letras, por tal motivo hace todo lo posible por desasirse de la vida bajo la férula de la prima, quien mortificada porque la adolescente fuma, la deja ir “por imposible” (38); tras once años de no ver a su abuela materna y a sus tíos, irrumpe en el piso de la calle Aribau. Sus experiencias iniciáticas están determinadas por sus ansias de libertad, sus deseos de huir de la pariente porqueriza para abrazar una formación profesional, situaciones que la ubican en los planos de la indocilidad y el inconformismo; el obstáculo a sus ansias provendrá, en primer término, de la rigidez disciplinaria que le impone la visión conservadora de Angustias; más tarde, en ausencia de la tía, el óbice es el ambiente conflictivo que sus tíos, unos artistas fracasados, se empeñan en mantener en ese piso. El encabalgamiento de duras experiencias, propias de los héroes de las novelas de formación, es parte de la intencionalidad del discurso, pues la búsqueda de una identidad presupone un descenso a los laberintos de la mismidad y, en Andrea, como en todas las protagonistas, tiene cabal cumplimiento. Barcelona es la ciudad añorada para la chica que sale por primera vez de su innominado caserío. Sin saberlo, la tristeza del otoño acompaña a la iniciada en esa noche de octubre en que la ilusión transita en tren, al igual que su valija cargada con los libros que fueran de su padre. El destino canjeará a Andrea los anhelos de esa noche otoñal por un año de melancolía, conflictos, tristeza, hambre, desesperación y escepticismo, en esa casa que David Foster ha interpretado como “símbolo del alma humana [...] y como un lienzo para la narración”.⁷⁵⁶ Y, a modo de viaje iniciático, el traslado en tren de un pueblo hacia la capital catalana connota pericias nuevas en quien lo resiente. Además, el motivo del viaje físico es categoría estructuradora de la novela de Laforet, ya que se inicia con un desplazamiento y concluye con otro. La llegada de Andrea a Barcelona reviste elementos simbólicos, si se considera la temporalidad del que va a iniciarse en la experiencia: la joven llega a la ciudad de la esperanza a medianoche, un “instante mítico y legendario del cruce del umbral, indicio de la vida

⁷⁵⁶ D. Foster, “Nada”, *Historia y crítica de la literatura española... op. cit.*, p. 388.

humana que se abandona y comienzo de una nueva etapa. La medianoche introduce en el reino de la noche, zona de peligros y temores para el iniciante”.⁷⁵⁷ Y, precisamente, son las noches melancólicas y húmedas las que acuden frecuentemente a los recuerdos de Andrea, esas noches que arrancan crujidos a las cosas y que despiden vahos fantasmales que avivan sus incipientes inquietudes.

Su primera prueba es llegar de madrugada, en un tren distinto al que informó a su parentela, y encontrarse sin nadie que la esperase en la estación, pero ella afirma no estar asustada, por lo que resuelta coge un coche de caballos para que la traslade donde su familia; desde su entusiasmo y focalización, es una maravillosa noche en Barcelona, la primera noche de libertad y ensueño de Andrea, por lo que no importan a sus ojos esa primera constatación de la carestía en la inmediata posguerra, la autarquía reflejada en la falta de combustible que fue una constante en estos años, y evidenció la enorme paradoja de “un sistema económico que aspiraba a la industrialización del país [pero que] convivía con escenas como las de las calles de Barcelona, donde en octubre de 1940 no circulaban 'coches en las calles’”.⁷⁵⁸ Los primeros desencantos de la joven se materializan desde el momento que ingresa al piso: el recibidor con muebles amontonados como en una mudanza y el hedor estancado y podrido de la casa, “un olor a porquería de gato” (20), las caras y las actitudes raras, la ubican de inmediato en una situación opresiva. Desde las inaugurales líneas de su relato, el tufo del espacio resemaniza el ambiente inhóspito de la casa y provoca náusea en la protagonista, porque la hediondez trae a su memoria el podrido olor de la vivienda en el pueblo de la prima. Apenas llegada al lugar “deseaba angustiosamente respirar un soplo de aire puro” (18). El interior de la casa y sus bufos inquilinos, son comparables a las pinturas negras de Goya; las asfixiantes luces verdosas, los techos llenos de telarañas, las paredes desconchadas, los grifos retorcidos, las lámparas sin bombillas y los sillones destripados arrojan a su entendimiento “un ambiente de gentes y de muebles endiablados” (20), una casa en decadencia como tiempo después comprobará, es su propia familia, cuya incapacidad para la convivencia es notoria en todo el relato: su tío Román, un músico que compone y toca para sí mismo, y que en su juventud fue un seductor; su tío Juan que se cree pintor incomprendido, y que se retuerce por las muecas ocasionadas por

⁷⁵⁷ J. Villegas, *op. cit.*, p. 179.

⁷⁵⁸ M.Á. del Arco Blanco, *op. cit.*, p. 244.

sus nervios; Gloria, la mujer de Juan, una chica casquivana que juega en los garitos para mantener al hijo de ambos; la tía Angustias, una beata amante de su jefe, según acusaciones de Román, y con ansias de guiar con mano dura a su sobrina, y la abuela que “gobierna” resignadamente las ruinas del apellido venido a menos, y que desde un principio aclara a Andrea que la reciben por caridad y que todo se lo deberá a su parentela materna. A este grupo se agrega Antonia, la criada aliada de Román, el fiel perro *Trueno* y un loro cuya sinfonía chillaba espeluznantemente. Los ambientes de la novela, tanto materiales como humanos, son a menudo descritos como sofocantes, grises y adversos y, en palabras de John Kronik, Laforet “recurre a las técnicas de lo grotesco [...] produciendo de este modo una yuxtaposición de fuerzas incompatibles donde el horror ahoga la risa y lo bestial subyuga lo humano”.⁷⁵⁹

Parte del padecer de Andrea tiene origen en la familia, cuya cabeza visible es Angustias, representante de la moral triunfadora del nacionalcatolicismo. Por los deseos de ejercitar el poder, Angustias es el equivalente a la abuela de Matia en *Primera memoria*, y recuerda, en cierta manera, a la tía de Tadea en *Tristura*; al igual que Práxedes, también Angustias repudia a la familia del padre de Andrea y recuerda a la joven, al día siguiente de su llegada, que está ahí para someterse a sus órdenes, para ser moldeada “en la obediencia” (26), pues Barcelona, según ella, es un infierno, una ciudad de perdición, y “una mujer no debe andar sola en el mundo” (94). Por estas consideraciones, Andrea se crea un demoledor juicio sobre su tía: “corta de luces y autoritaria” (27), por lo que le resulta antipática desde el primer momento, de ahí que su desobediencia se desahogue en rehuir sus caricias y en disgustarla no observando sus consejos al escabullirse de casa cada vez que puede. Por esta actuación que su tía califica de rebelde, Angustias misma se encarga de enfatizarle: “¡Si te hubiera cogido más pequeña, te habría matado a palos!” (95), amenaza que no duda Andrea de que fuese cierta. La actitud de la tía enmaraña a su sobrina, pues cuando la veía triste o asustada, Angustias se mostraba contenta y más déspota que de costumbre. En realidad, la angustia de Andrea es la tía Angustias que voluntariamente exterioriza el significado de su nombre, aunque con quien se ensaña es con Andrea, por asumir que su obligación es servir de madre para protegerla y conducirla, porque, según sus propias palabras, ve en la sobrina “una huerfanita ansiosa de cariño” (95), de ahí que alguna vez la castigue con la reclusión

⁷⁵⁹ J. Kronik, “*Nada* y el texto asfixiado...”, *op. cit.*, p. 197.

en casa. El choque entre ella y su tía es latente; la colisión casi ocurre cuando después de haber gozado Andrea unos días de libertad, gracias a la ausencia de Angustias, ésta retorna de repente: “Súbitamente me di cuenta de que no la iba a poder sufrir más [...]. Todo menos su autoridad sobre mí. Era aquello lo que me había ahogado al llegar a Barcelona, lo que me había hecho caer en la abulia, lo que mataba mis iniciativas; aquella mirada de Angustias” (92-93), aquella actitud patriarcal ejercida por una mujer. Pero su desesperación se templea cuando le informa la tía de su retiro en el convento, no sin advertirle a la sobrina que iba camino de la perdición al no dominar ni su cuerpo ni su alma.

Las constantes intromisiones a su maleta, a la habitación, a su propia vida, es otra de las pruebas de la iniciada, pues pronto advierte que nadie de la familia es digno de confianza y que no cesan los intentos por inmiscuirse en su intimidad. La misma parentela, a excepción de su abuela extraviada en una realidad inexistente, se muestra adversa para la realización personal de la protagonista, ella que pensaba que al fin se había quedado sin enemigos al desaparecer su tía de la casa.⁷⁶⁰ A Andrea la invade el desarraigo por esa familia con la que no siente más lazos de unión que unos recuerdos bellos de infancia; se sabe, como las protagonistas de las novelas que nos vienen ocupando, que está sola frente a la adversidad, sin ningún apoyo; una noche diagnostica su posición en el mundo: “Me encontré sola y perdida debajo de mis mantas. Por primera vez sentí un anhelo real de compañía humana. Por primera vez sentía en la palma de mis manos el ansia de otra mano que me tranquilizara” (86). En su tío Román no ve un aliado, más bien tiene sentimientos encontrados: no manifiesta por él más simpatía que la primera noche; pronto se da cuenta de sus mentiras hacia Gloria y Juan, de sus intrigas hacia Angustias, y sólo parece soportarlo cuando está con el violín en la mano, aunque Andrea no es expresiva cuando le pregunta qué le transmite la música: “Nada, no sé, me gusta” (40). A Andrea le parece el personaje más interesante de la casa, pero también es testigo de temporadas de trastornos que lo vuelven repulsivo y desagradable; de él también se ha formado una dura opinión: “Es mezquino, es una persona innoble” (81), adjetivos que comprobará ciertos cuando se

⁷⁶⁰ Carmen Laforet, como su personaje Andrea, una especie de *alter ego*, defendería la independencia de carácter. En su columna *Diario*, de 1972, publicada en el periódico *ABC*, confesó que en la posguerra de los años cuarenta se encontraba en Barcelona “al borde de una adolescencia en que mi alma desobediente no buscaba familia alguna en que fundirse, sino que, por el contrario, trataba de escapar de cualquier lazo impuesto por la sangre y también de cualquier tópico religioso o social” (ápuđ Teresa Rosenvinge y Benjamín Prado, *Carmen Laforet, op. cit.*, p. 483).

entera de la truculenta historia amorosa con la madre de Ena. Andrea sabe que está ante un ser desquiciado que ofrece su violencia, su crueldad y sus notas de piano al idolillo Xochipilli que reclama corazones humanos. Román es un hombre perverso que siente placer atormentando a Juan, que disfruta leyendo las cartas y el diario que escribía Angustias, que no desiste de conquistar a su cuñada; quiere tener en sus manos a todos, y es capaz de encerrarse días enteros y de morder al perro. Con Román, Laforet delinea los estragos mentales que la conflagración ocasionó en las víctimas que quedaron vivas; la “exaltación, la violencia, los desequilibrios que la guerra produce, nos serán devueltos en la novela *Nada* depurados por el arte de su autora”.⁷⁶¹

La ausencia de Angustias mitiga sólo un poco las desavenencias, pues los brotes de violencia y las palizas a Gloria ocurren por cualquier pretexto, situación que obliga a Andrea a la ruptura; los ideales con los que llegó son quebrantados por la realidad familiar y la penuria económica, una época de pobreza en la que no tiene recursos para un café ni para el tranvía; califica a esa etapa como “la mezquindad de mi vida”, pero es justo esa indigencia la que la hace razonar sobre la dureza del existir y las apariencias humanas en ese primer franquismo: “Una de las pocas cosas que en aquel tiempo estaba yo capacitada para entender era la miseria en cualquier aspecto que se presentase” (135), aún para gente bien vestida con camisas de hilo que aparentaba no padecer hambre; ese periodo de su vida en la inmediata posguerra, lo delinea y contrasta Andrea desde la memoria: la miseria material y moral, los lujos para los vivales y vencedores de la contienda, mientras ella vive tiempos de “recoser los guantes, de lavar mis blusas en el agua turbia y helada [...] con el mismo trozo de jabón que Antonia empleaba para fregar sus cacerolas y que por las mañanas raspaba mi cuerpo bajo la ducha fría” (67). Son algunos ejemplos muy evidentes del realismo oblicuo de esta novela de 1945. En suma, estas percepciones de la heroína son las consecuencias visibles de la política económica autárquica del primer franquismo: “desabastecimiento, hambre, desnutrición, precios exorbitantes, racionamiento, largas colas y, por supuesto, estraperlo y corrupción”.⁷⁶²

Ya sin Angustias y en dominio de su pensión, Andrea manifiesta su indocilidad en actos aparentemente nimios, pero que la dotan del sentido de la libertad: vaga por la ciudad

⁷⁶¹ M. Delibes, *La censura...*, *op. cit.*, p. 88.

⁷⁶² M.Á. del Arco Blanco, *op. cit.*, p. 243.

sin horario alguno, devora frutos secos en el parque, come en ocasiones en un restaurante barato; su inconformidad encuentra escape en las ausencias de las comidas en casa, en el empeño por pagar a Juan por su habitación, pues su tío le hace ver que no estaba para mantenerla; sus lujos son comprarse jabón y perfume para presentarse olorosa en casa de Ena, y, algunas veces, gasta sus ahorros en las rosas que regala a Margarita, la madre de su amiga, matrona de una familia diametralmente opuesta a la suya, como dos mundos inversos: en la Vía Layetana, los Berenguer, rubios y de ojos verdes; en la calle Aribau, las pieles y los ojos son morenos; la parentela de Andrea vive al día y en el escándalo, mientras que el clan de comerciantes disfruta siempre de una buena mesa y de un reposado ambiente. La mejor definición de la familia de Andrea, la da el propio Román, al calificarlos a todos como “aguas ciegas que vamos golpeando, como podemos, la tierra para salir a algo inesperado...” (100). Por eso, desde su punto de vista tamizado por la subjetividad y el escepticismo, Andrea insiste en evitar que se junten esos dos sistemas de vida que frecuenta; uno es el “inesperado”, el “conjunto tan grotesco” (102) del que desea escapar por sus huellas de suciedad, desorganización y envilecimiento; el otro es burgués y confortable, a él pertenecen sus amigos diletantes del arte, y al que de alguna manera se arrimará, como leemos al final de la novela, cuando el mundo del que proviene se hunda dramáticamente con sus habitantes: la reclusión voluntaria a la vida religiosa (Angustias), el suicidio del desequilibrado y tanático artista (Román), la huida de la sirvienta, la excentricidad, la amargura y la locura de los que permanecen para vivir con los recuerdos del pasado (la abuela, Juan y Gloria). El mundo de la novela de Laforet, como el de la España de la inmediata posguerra, se divide en vencedores y vencidos, una línea trazada entre dos Españas, entre dos concepciones ideológicas enfrentadas e irreconciliables, sobre todo en los represivos años cuarenta, la época recreada en *Nada*.

“Soledad espiritual” es el diagnóstico que la voz narrativa endilga a ese brumoso intervalo vivido por la Andrea narrada en la ya mencionada epanortosis o “corrección” que emprende la narradora sobre el estado de ánimo de su otro yo; un calificativo que bien pudiera envolver a las iniciadas de nuestras novelas; en medio de los despojos de la posguerra, Andrea se sabe poseedora de una personalidad diferente, con chispas de madurez que transforman su visión del mundo: su meticulosa observación la dota para percibir la hipocresía, la mojigatería, el fanatismo de su tía, la violencia psicológica en la

relación de Juan y Gloria, las provocaciones entre hermanos y la bajeza de la condición humana que son cotidianidades en el interior de su propia familia, microcosmos de una sociedad dispuesta a fiscalizar las conductas de los otros, pero en la que “ni los personajes, que aceptan su situación sin intentar cambiarla, ni la narradora cuestionan la realidad”⁷⁶³ pesimista y fatalista en la que se desenvuelven. Andrea escucha y calla, se dice las cosas para sus adentros, quizás por su inseguridad y timidez. De este modo, la novela de Laforet obliga a los lectores a rellenar los vacíos de información relacionados con la configuración interior de la protagonista. A lo largo de su relato, Andrea se vuelca en su intimidad, pero más que para verse a sí misma, lo hace para explicarse la realidad exterior de la ciudad acribillada, de su ruinosa familia, de sus condiscípulos y de su amiga Ena; por este motivo, en su realismo oblicuo, en su enunciación, “Andrea no se convierte [...] en el centro de su relato, es sólo la mirada, la voz que hace que exista ese mundo de la casa de la calle Aribau [y ese mundo de afuera]. Se ve muy pocas veces en el espejo de su palabra, y lo hace siempre negativamente”,⁷⁶⁴ una mirada que la lleva a considerarse a sí misma con una baja estima, sobre todo cuando se compara con los buenos gustos, la belleza y gracia de Ena. Síntoma de esa inferioridad que la posee, es cuando Andrea se mira en un espejo después de haber pasado la vergüenza del baile en casa de Pons. Se observa inexistente, un espectro envuelto en un viejo camisón que fuera de su madre, con las facciones y los dedos pálidos, con la duda de estar viviendo “entre las sombras y las pasiones que me rodeaban” (199), y, frente a la madre de Ena, inmediatamente después de su sueño roto en el festejo, confiesa sentirse “encogida y amargada” (213), aplastada por la evidencia de los sucesos: ella nunca podrá acceder al mundo de los privilegiados.

Al distanciarse de los hechos que narra, Andrea —en opinión de Joaquín de Entrambasaguas— “es la protagonista que se queda al margen con toda la eficacia del que observa y relata lo que está cerca sin confundirse con ello, [es] como una invitada que espera el momento de su intervención”.⁷⁶⁵ Parafraseando a Meyer, crítico que analiza a Hans Castorp, protagonista de *La montaña mágica* de Thomas Mann, podríamos afirmar que Andrea no es una heroína activa, sino esencialmente pasiva aunque receptiva al medio,

⁷⁶³ S. Crespo, “Aproximación al concepto de personaje novelesco: los personajes en *Nada*, de Carmen Laforet”, *Anuario de Estudios Filológicos*, n° XI, 1988, p. 146.

⁷⁶⁴ R. Navarro Durán, “*Nada*: La mirada al otro y el olvido de sí”, en *Escribir mujer. Narradoras Españolas Hoy*. Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 2000, p. 61.

⁷⁶⁵ J. de Entrambasaguas, *Introducción a las mejores novelas contemporáneas... op. cit.*, p. 161.

debatiéndose entre las fronteras de la ideología del progreso (representada por Ena y su boyante familia) y la de la decadencia (simbolizada por los habitantes de la casa de la calle Aribau).⁷⁶⁶ Aunque, justo es que lo señalemos, en un par de escenas reluce la participación activa de Andrea. Una de ellas es cuando persigue a su tío Juan para que deserte de la búsqueda de Gloria en las entrañas del barrio chino. Su mediación no surte ningún efecto en su enfurecido pariente, pero la joven ha intentado disuadirle: “¡Vamos a casa, Juan!... ¡Vamos!”; para luego agregar que seguramente Gloria ya estaba de regreso al conseguir dinero para las medicinas del niño. Pero el momento de su más decidida intervención sobreviene al final de su historia, cuando irrumpe en la habitación de Román para “salvar” a Ena de las garras de su tío, un actuar algo torpe pero que se opone a su forma de ser, “acostumbrada a dejar que la corriente de los acontecimientos me arrastrase por sí misma” (237). A estos atisbos de cambios de conducta, debemos también destacar que en ocasiones la joven elabora opiniones propias, juicios que enaltecen o destronan lo que desfila frente a sus ojos, juicios contruidos a partir de ambientes o de personas; por ejemplo, en la devastada iglesia de Santa María expresa que la desolación “colmaba de poesía y espiritualizaba aún más el recinto” (144); de la pintura de Pujol estima que sus cuadros son una imitación “punto por punto de los defectos de Picasso —la genialidad no es susceptible de imitarse, naturalmente...” (145). Es capaz de sentir ojeriza por un mendigo de su calle al que, sin sabérselo explicar, da una limosna sustanciosa cada mes que cobra su paga, y reconoce que le es antipático porque es un pordiosero al que también daba dinero Angustias. Y en la escena en la que Gloria le insinúa que su amiga Ena es la amante de Román, vemos a una Andrea que explota en la violencia oral, como no la habíamos visto actuar antes, y es capaz de insultar a la mujer de su tío llamándola animal, bestia, sucia. Es el mismo enfurruñamiento que trasluce cuando enfrenta a Román para reclamarle los registros de maletas y cajones, coraje ilustrado por la oleada de sangre que siente subírsele y el atrevimiento para mirar a la cara a su pariente.

Un pasaje en el que Andrea es actora de su relato, es la descripción que enhebra de la transición de una edad mental a otra. Andrea expone su despertar de la fantasía a la crudeza del existir: la anunciación del fin de la inocencia, con toda una carga de inquietudes fuertes e inconcretas “como todas las que me atormentaban en aquella edad” (108).

⁷⁶⁶ Ápod P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*, op. cit., pp. 562-563.

Extasiada por sus lecturas infantiles y creyéndose la feliz Cenicienta del cuento de hadas, acude con sus humildes ropajes a una celebración fastuosa en casa de Pons, su compañero de universidad; ahí es humillada por las miradas de la madre de Pons y los cuchicheos de los invitados a la fiesta. El descubrimiento de ese mundo impostado al que ella no pertenece, su instante epifánico, la hace entender que, como deduce Matia en *Primera memoria*, los cuentos podían ser horribles y volverse en contra de sus admiradores. Son los sueños y las fantasías desbordadas que a cierta edad se estrellan contra los muros de la implacable realidad, ímpetus que permanecen en la Andrea narradora, pues confiesa, en su presente narrativo, que todavía siente ansiedad al oír el silbido del tren, o cuando en un puerto inhala la bocanada de los barcos.

La ruptura de Andrea no sólo es con el mundo representado por los habitantes de la calle Aribau, sino con el desmoronamiento de su mundo infantil, una rotura ocurrida de forma brutal, y en la que descubre, una vez más, la soledad y la orfandad existencial que la rodean. El aire urbano acrecienta la amargura del personaje de Laforet, de ahí que *nada* la detenga en Barcelona; *nada* más la experiencia del padecer ha llenado ahí su vida. Hasta la música brotada del violín de su tío Román, y que en un principio la cautivara, al final le resulta chocante y cuajada de delirios enfermizos: un “caliente gemido” brotado de las cuerdas del instrumento. La ciudad⁷⁶⁷ tuvo para ella un significado ambivalente: fue un espacio idealizado en el que pensó encontrar la libertad deseada, pero también se constituyó como una fuente de corrupción en la que vio sepultados sus ideales.⁷⁶⁸

Por eso, emprende otro viaje, un nuevo desplazamiento que la aleja de esa “fealdad miserabilista” de los primeros años de posguerra, y cual crisálida transformada “parte por sus propias alas hacia un futuro prometedor”: las tierras madrileñas.⁷⁶⁹ Una nueva aventura aparece en el horizonte de Andrea, aunque esta vez parece más promisorio el traslado de ciudad al lado de la acomodada familia de Ena. Allí tendrá un techo y un trabajo para costearse los estudios y gozar de la independencia a la que aspira. El personaje de Laforet rompe definitivamente con las ataduras de la familia (ha dejado atrás la casa de la prima en un pueblo, luego el espacio de la abuela y los tíos en Barcelona), y se marcha a la capital

⁷⁶⁷ La aparición del espacio urbano y las técnicas novedosas de nuestra narración permiten situar a *Nada* en una camino intermedio entre el realismo rural y truculento de *La familia de Pascual Duarte* (1942) y el realismo burgués de estirpe decimonónica de *Mariana Rebull* (1944).

⁷⁶⁸ Cf. J. Fernández Vázquez, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁶⁹ I. Soldevilla Durante, *op. cit.*, p. 123.

para realizarse como mujer y administrar por sí misma sus ingresos económicos, como si fuese un personaje varón. Juan Villegas recalca que la partida de Andrea se da en el amanecer, bajo una simbólica luz naciente que la guía hacia una renovación de la libertad y la esperanza, después de haber pasado un camino de pruebas en el proceso de su iniciación a la vida.⁷⁷⁰ En este sentido, “el viaje exterior se enlaza con el viaje interior, con la propia formación de la conciencia, de la sensibilidad y del carácter del viajero”.⁷⁷¹ Andrea se conforma como una protagonista que rompe con el estereotipo de la mujer sumisa o apegada resignadamente a los parentescos.⁷⁷² Al esfumarse de Barcelona, la joven se lleva mucho, más de lo que ella piensa, pues “va hacia el encuentro de una vida nueva plena de observaciones, juicios, experiencias que le serán de múltiple utilidad en el correr de los años. Ha aprendido a juzgar, a valorar y, sobre todo, a sacar consecuencias”.⁷⁷³ Por los rastros de la enunciación notamos que Andrea ha aprendido a aguzar su mirada, lección que será especialmente significativa para los novelistas de la década de los cincuenta.

Una de las más marcadas diferencias entre el personaje de *Nada* y las protagonistas de otras narraciones de la inmediata posguerra, es el mayor grado de madurez de Andrea. La prudencia de la narradora está dada por la sensatez que demuestra, aunque, desde luego, la conducta de la iniciada también conserva rasgos adolescentes, como son los sueños de princesa rubia, o las emociones encontradas que la hacen reír y llorar, casi inmediatamente, pero ese es precisamente una de las singularidades del *Bildungsroman* con protagonista femenino. Nada sabemos de la narradora y, sin embargo, por la cordura con que mira a su yo narrado, pensamos que el padecer de la experiencia catapultó a una mayor madurez a la juvenil Andrea. Los avatares de aquellos años colmados de desengaños, escepticismos y decepciones, expandieron los horizontes de su humana condición o, de otro modo, no se hubiera aferrado a sus memorias en las que relata aprendizajes que, de cierta forma, incidieron en su despertar, en su formación como persona; Andrea reconoce que “la vida rompió delante de mis ojos todos sus pudores y apareció desnuda, gritando intimidades tristes, que para mí eran sólo espantosas” (197).

⁷⁷⁰ Cf. J. Villegas, *op. cit.*, p. 179.

⁷⁷¹ J. Larrosa, *op. cit.*, 73.

⁷⁷² Jordan enfatiza que la emancipación de Andrea se consigue sin que medie ningún esfuerzo por su parte: “su salvación es un producto [...] de un agente externo y providencial, de esa especie de abuela-hada encarnada por Ena y por su carta de invitación a ir a Madrid” (B. Jordan, *Laforet: “Nada”*, Londres, Grant & Cutler, 1993, p. 59).

⁷⁷³ I. Adaro, *op. cit.*, p. 38.

Como ya hemos mencionado, en función de la excesiva pasividad demostrada por Andrea en la trama, un papel *voyeurista*, Barry Jordan considera que *Nada* es “una novela ejemplar sobre cómo no comportarse y sobre cómo no debe uno fiarse de las concepciones infantiles del amor”.⁷⁷⁴ Por esto, el crítico la denomina como *Bildung* en negativo, pues “Andrea aprende lo que no debe ser, aprende lo que debe evitar, como por ejemplo los excesos en cualquiera de sus expresiones”.⁷⁷⁵ Pero, debemos acentuarlo, este “darse cuenta” es un rasgo que agudiza la problemática subjetiva de la inexperta Andrea y permea en la búsqueda de su identidad, ya que tiene claro quiénes son las anti mentoras en su vida o paradigmas poco dignos de imitar: no desea seguir los patrones femeninos que representan su abuela y su ciega obediencia a las decisiones de los hombres; ni quiere ser como su tía Angustias que tergiversa a conveniencia la religiosidad y, pese a su edad y escasa experiencia, repudia el patrón de Gloria, una mujer sensual atada absurdamente a una conflictiva relación de pareja. Sus modelos a seguir son, sin ninguna duda, Ena y Margarita, mujeres que han sabido sortear con éxito las vicisitudes. Además, no dejamos de recalcarlo, Andrea ha tomado decisiones por sí misma, sin que nadie se lo mande, como la de escapar a la vida sin contratiempos de un pueblo, cargar sus libros y abrazar una carrera humanística, pese a las privaciones materiales y a la obcecada visión patriarcal del primer franquismo. Si nos atenemos a que en la literatura, y por supuesto, en la perspectiva de este subgénero novelesco, no hay compartimentos estancos, entonces *Nada* es efectivamente un tipo especial de *Bildungsroman* en el que la protagonista no hace explícita o disimula la rebeldía frente al medio, no presenta una lucha individual evidente y es víctima de las actitudes de los otros, comportamientos atribuibles a las inseguridades y vacilaciones propias de su edad biológica y mental; pero en ese estirar y aflojar la voluntad y los deseos de la protagonista que rompe los patrones de la novela rosa, creemos advertir la poética del *Bildungsroman*. Consideramos con David Foster, que Andrea no se hunde totalmente en el ambiente de la casa; si así fuera, nunca habría podido escapar. Su vida habría ido a terminar o en el suicidio, como su tío, en la senilidad de su abuela, o en la desesperación abúlica del tío Juan.⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ B. Jordan, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁷⁵ *Ibidem.*, p. 72.

⁷⁷⁶ Cf. D. Foster, “*Nada* de Carmen Laforet (Ejemplo de neo-romance en la novela contemporánea)”, *Revista Hispánica Moderna*, n.º. 1-2, enero-abril 1966, p. 48.

Uno de los más desoladores aprendizajes de las protagonistas de nuestras novelas de formación es “darse cuenta” de la falta de alguno de los ascendientes, o de ambos, ausencia que debemos traducir, en una orfandad existencial, en la sensación de precariedad y abandono, la falta de guía ante el mundo. La condición de huérfana trasciende su propia circunstancia para instalarse en la indefensión y el abandono del ser frente a la existencia. Es la desorientación su seña de identidad, pues, como ha elucubrado Sartre, “el hombre, sin ningún apoyo ni socorro, está condenado a cada instante a inventar al hombre [...]. En tal caso está uno desamparado”.⁷⁷⁷ Ésta es la angustia y es la primera problemática a la que se enfrentan nuestras heroínas, y es una de las temáticas que unifica a las actantes de todas nuestras novelas.

La falta del vínculo materno ocurre en *Entre visillos*, *Tristura*, *Primera memoria*, *Nada*, *Los Abel*, *La isla y los demonios* y *Cinco sombras*. Natalia nunca llegó a conocer a su madre, pues murió en el parto; Tadea la reconstruye a través de los testimonios y recuerdos de los otros; Matia opina que su madre era una desconocida, y sólo sabe que gritaba en sueños, como ella, pero nunca señala su nombre, y es por la mención de Jorge de Son Major que lo sabemos; Andrea menciona que su progenitora se llamaba Amalia, y sólo la recuerda por una vieja fotografía que posee su abuela y una trenza negra abandonada en un armario de pueblo; la memoria de Valba contiene vaguedades, y la madre de Marta vive en estado vegetativo; Rosario sólo conserva algunas rememoraciones nítidas y bellas. En sus vidas, nunca hubo la experiencia de la madre protectora. Las únicas protagonistas que tienen más trato con sus progenitoras son Fernanda, Lena y Sol, aunque por lo que se desprende de los relatos, los vínculos con las madres no son tan íntimos y, en el caso de Lena, rayan en la permanente fricción. La huella de la madre se pierde en su ausencia física o en una imagen vagarosa, en un papel que no representa interlocución ni espejo en el cual pueda mirarse la iniciada.

Huérfanas de padre, en pleno proceso de aprendizaje, quedan las protagonistas de *Adolescente*, *Luciérnagas*, *Los Abel*, *La isla y los demonios* y *Nosotros, los Rivero*. El padre de Sol es asesinado por los anarquistas y el de Fernanda muere en un incendio, ambos en los inicios de la guerra civil; los progenitores de Valba y de Lena fallecen por causas naturales y las púberes poco pudieron adentrarse con ellos: Lena a causa de su corta

⁷⁷⁷ J. P. Sartre, *El existencialismo...*, op. cit., p. 41.

edad y Valba porque pasa su infancia y parte de la adolescencia en el internado; el padre de Marta pierde la vida en un accidente de tráfico cuando ella es infante, por lo que el trato es nulo. El padre de Tadea es una presencia/ausencia en la narración, y por algunos diálogos se sabe que está en su finca, aparentemente despreocupado por su hija. Tadea no da muestras de extrañarlo; cuando una vez viaja a la aldea, se dice que desea llegar para “ver si los hermanos no me habían quitado mis piedras, mis cristales, la escoba de ramaje que me había hecho Jenaro, para ver a la Mora. Para nada más, para nada más. (De verdad, para nada más)” (118). Como ni lo menciona, parece no emocionarle la presencia de su padre. El progenitor de Matia es participante en la guerra civil, por lo que también es distancia en el relato: el recuerdo de él se circunscribe al aroma de sus habanos, a una bola de cristal donde nevaba por dentro, a alguna palabra, a sus carraspeos. Los únicos vivos en casi toda la trama de las novelas son el padre de Natalia y Rosario. Andrea, la protagonista de *Nada*, huérfana de ambos progenitores desde pequeña, ejemplifica el caso más extremo. Pero en la mayoría de los casos, la figura paterna no representa un vínculo filial: Tadea y Matia han dejado las casas paternas y han sido trasladadas a las propiedades de las abuelas; Sol, Valba, Natalia y Rosario mantienen relaciones indiferentes con sus padres, sin tanto estrechamiento, aunque la situación de Rosario se ensombrece por la extrema autoridad; el vínculo más cercano con el antecesor lo representa Fernanda, quien lo mira con cierta comprensión y complicidad, así como Lena, que se siente una Rivero como su padre, pero con el que escasamente logra comunicarse por su pronta desaparición.

Como hemos comentado en el capítulo segundo de esta investigación, una “conciencia de orfandad colectiva” recorría el panorama cultural durante el primer franquismo, sentimiento que probablemente tenga su fundamentación en el contexto histórico de la inmediata posguerra con su gran cantidad de niños y adolescentes huérfanos, ya por muerte, ya por exilio de los padres, o por haber sido los mismos infantes enviados a otros países para su protección, en plena guerra civil, como fue el caso de los chicos mandados a México, Francia, Bélgica, Inglaterra o a la URSS.⁷⁷⁸ Es la España

⁷⁷⁸ Verónica Sierra estima que alrededor de 30 mil niños protagonizaron el primer exilio del pueblo español (*Palabras huérfanas. Los niños y la Guerra Civil*, Madrid, Editorial Taurus, 2009).

nacionalcatólica del franquismo, con sus miles de menores de edad recogidos en los “Hogares” de Auxilio Social implementados por el régimen militar.⁷⁷⁹

Desde una apreciación feminista, Francisca López comenta que no puede ser casual la abundancia de personajes femeninos en orfandad, y sostiene que la razón literaria podría obedecer a que se le niega existencia o se rechaza a la madre que en este periodo perpetuaba, a través de los hijos, los mitos impuestos por la sociedad dominada por una visión machista y patriarcal.⁷⁸⁰ Por su parte, Galdona Pérez explica que asociar adolescencia y orfandad en las novelas no es un capricho anecdótico, sino que responde a una triple intención de sus autoras. El primero de ellos, reafirmar “el desamparo de la adolescente y, por extensión, de la sociedad española del momento, abrumada por la desolación y la incertidumbre” como consecuencia de la contienda civil. La segunda intención sería para “justificar comportamientos *desviados* de la adolescente”, su actitud transgresora; la tercera, borrar a la “*madre ancestral*” que perpetúa conductas tradicionalistas dictadas por el sistema patriarcal: el camino de la maternidad que se sugiere tan impositivamente a la mujer, de generación en generación. Un choque entre concepciones distintas del papel de la mujer en una sociedad tan conservadora, como lo fue la promovida por la dictadura franquista.⁷⁸¹

Desde nuestra perspectiva, el estigma de la orfandad pudiera atribuirse a un triple eje: histórico, ideológico y filosófico. No es fortuito que las narradoras españolas hayan creado en el periodo de posguerra personajes femeninos carentes de raíces, sobre todo las maternas; tal parece que la orfandad ocasionada por los muertos y el exilio de la guerra se ha trocado en un trasfondo, en un habitante de la memoria del sujeto empírico, del yo autor que vuelca esta realidad nacional en creación narrativa.⁷⁸² Para la sensibilidad artística del

⁷⁷⁹ La orfandad de los personajes niños o adolescentes es también una nota sobresaliente en buena parte de la producción narrativa de este período: Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Juan Marsé, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité.

⁷⁸⁰ F. López, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁸¹ R. I. Galdona Pérez, *op. cit.*, pp. 200-201.

⁷⁸² En un ensayo sobre literatura y orfandad en autores catalanes, Colina Martín resalta el luto onnipresente en las novelas de Juan Marsé que recrean los años de posguerra, y que significa una orfandad espiritual, una infancia amputada por el conflicto bélico: “Ese tinte en la ropa trasciende en la obra su carácter anecdótico o material para constituirse plenamente en un símbolo, en emblema que representa la orfandad de esa media España derrotada, de esa Barcelona humillada por la guerra [...] que se ve hundida por la desesperanza. Se trata de un negro que en el fondo representa la orfandad moral de una sociedad entera, más allá de distinciones entre vencedores y vencidos [...] de cantidades ingentes de personas obligadas a presenciar los crímenes más atroces, y en cuyas mentes han quedado grabadas para siempre las imágenes de la muerte

momento histórico, el vacío nunca lo llenaría la imagen patriarcal y tiránica del Caudillo que se instaló para dirigir los destinos del nuevo Estado. Creemos que así como Miguel de Cervantes, para no tener problemas con la Inquisición ni con las instituciones, endilgó ideas anticlericales y sentimientos de repulsa contra la nobleza ociosa y despilfarradora a un hidalgo viejo y loco llamado don Quijote, nuestras narradoras de estas dos décadas de posguerra descargan actitudes rebeldes y subversivas en personajes femeninos adolescentes, quizás porque, manifiesta Galdona Pérez, se “justifica con mayor facilidad una conducta descarriada, al producirse en una edad emocionalmente inestable como es el tránsito a la vida adulta”.⁷⁸³ Porque, efectivamente, en el tránsito de una edad a otra se manifiestan con mayor ímpetu las rebeldías frente a lo establecido y hacia la autoridad que las oprime. La adolescente huérfana, un espíritu disidente por antonomasia, experimenta con más intensidad los conflictos entre autonomía y dependencia, y siente aún más la llamada por la aventura, pues no se ve aún en la disyuntiva de las ataduras del matrimonio o de la maternidad.⁷⁸⁴ Estas heroínas son personajes rebeldes que viven en un microcosmos de parentescos fragmentados, y resienten “la pérdida de la inocencia a través de la violencia y la muerte, y más concretamente, la mutilación del refugio de la vida familiar”.⁷⁸⁵ La indocilidad de las protagonistas la entendemos en el sentido de que cuestionan y no interiorizan la legitimación de la autoridad, ni de quien representa el poder. En cierto modo, podría leerse una alegoría de índole histórica que permea las conciencias creadoras, una juventud madura que pone en tela de juicio los argumentos ideológicos del Régimen y no se somete más a sus héroes ni ante el espectacular y aparente fervor religioso, ni es subyugada por su pompa.⁷⁸⁶

Juventud y orfandad conjuntan, de un modo más dramático, las “situaciones límites” elucubradas por el pensamiento existencialista de Jaspers; si para un ser formado vivir

humana, con frecuencia de las personas más próximas y familiares” (S. Colina Martín, “Literatura y orfandad en la Barcelona de posguerra: Rabinad y Juan Marsé”, *Especulo*, n° 44, marzo-junio 2010, revista electrónica de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/orfandad.html>).

⁷⁸³ R. I. Galdona Pérez, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁸⁴ Cf. J. Pérez, “Presencia de la “Quest Romance” en las últimas obras de Carmen Martín Gaité”, *Escribir mujer, narradoras españolas hoy...* *op. cit.*, p. 98.

⁷⁸⁵ S. Colina Martín, “Literatura y orfandad en la Barcelona de posguerra (2): los hermanos Goytisolo”, *Especulo*, n° 45, julio-octubre 2010, revista electrónica de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/orfandad.html>.

⁷⁸⁶ Cf. E. Pinilla de las Heras, *op. cit.*, p. 19.

significa navegar en solitario contra el desamparo, la indefensión y el “vértigo” existencial, para una conciencia inexperta todavía es más angustiado y sufrido ese derrotero en busca de su verdad humana. Un camino tortuoso plagado no de magos ni hechiceros, como vislumbra Hegel, sino de sangrientas lizas, parientes y organismos represores. En su palabra, el ser iniciante da cuenta de un “hacerse” mujer y de un periodo formativo caracterizado por el miedo, el escarmiento público y el autoritarismo de una época oscurantista. No hay acomodo para el olvido. Desde su ingenuidad e impericia, el ser en formación es memoria viva; al contar y contarse testimonia la implantación de una turbia y falaz idiosincrasia, reivindica su historia, la Historia y “la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada”.⁷⁸⁷

La identidad femenina trasciende las fronteras de la realidad y con el pretexto de un personaje en orfandad, las autoras empíricas pretenden, sobretodo, explicarse y reflexionar desde su humana condición. Los tiempos revueltos los metaforizan en las iniciadas que transitan vacilantes detrás de las experiencias, en pos de la busca de un puesto en el mundo; estas protagonistas crisálidas carecen dentro de sus familias de un modelo femenino digno de remedar: ni las tías ni las abuelas, y, en ocasiones ni las hermanas ni las propias madres representan un ideal a seguir. La problematicidad es construirse en sujeto femenino dueño de su libertad y de un destino propio que ha dejado de ser el matrimonio o el recinto conventual. Volvemos de nuevo al pensamiento sartreano que afirma: “El hombre se hace; no está todo hecho desde el principio, se hace al elegir su moral, y la presión de las circunstancias es tal, que no puede dejar de elegir una”.⁷⁸⁸ Es el “aprender del padecer” de los seres humanos que se cimientan un destino, y de los entes femeninos que pueblan los *Bilgungsgromane* de la primera posguerra, ficciones que rompen con los argumentos habituales de la novela del XIX y con los de la novela rosa, tan populares durante el franquismo: la joven huérfana que ve recompensadas sus penurias con la llegada del príncipe azul que la conducirá al altar.

4.3 TRISTURA Y PRIMERA MEMORIA: LOS PRIMERIZOS ATISBOS A EROS Y A TÁNATOS

⁷⁸⁷ T. Todorov, *Los abusos...* op. cit., p. 18.

⁷⁸⁸ J. P. Sartre, *El existencialismo...*, op. cit., p. 60.

Las iniciadas de las novelas de la inmediata posguerra viven un tiempo histórico y existencial pletórico de incertidumbres y de búsquedas que las constituye. En los *Bildungsromane*, los personajes viven la transición de la existencia atravesados por las bisagras de la temporalidad. En su prosa autobiográfica, se pregunta María Zambrano: “¿Acaso se es culpable de que en medio de la vida, del tiempo de la vida se deslicen instantes del tiempo de la muerte? del morir más bien, pues 'muerte' es ya lo cumplido, lo inaccesible; pero morir no, morir bien puede ser aquí y ahora en la vida”.⁷⁸⁹ Y esa amalgama de la temporalidad es justo el despertar a un nuevo ciclo de la vida, el percatarse de que una etapa se ha ido irremediamente; es adquirir conciencia del tiempo fugaz que contiene en sus entrañas los polos que rigen el proceso dialéctico y dual de la existencia humana: amor y muerte. Es esa lenta evolución que va de la infancia a la “edad de la razón”, un “darse cuenta” de las “vestiduras del tiempo, [de las] capas de ser que los diversos tiempos nos echan encima”.⁷⁹⁰ Las heroínas de las novelas de aprendizaje ejemplifican este paulatino “dejar de ser” que plantea todo existir. En el tránsito de la infancia a la adolescencia se verifica con mayor nitidez, tal vez por ser periodo de adquisiciones, la confrontación de los deseos del yo con el mundo, esa fase problemática que, subraya Zambrano, representa el choque del idealismo infantil con la riqueza dispar de la realidad. Los sucesos vividos por estas heroínas las inclinan hacia las riquezas contenidas dentro de sus personalidades. Tesoros que salen a flote a través de la memoria y la escritura, dos instrumentos que les permiten buscar el equilibrio a través del mirar el mundo privado inmerso en el mundo en su totalidad. Ese mundo femenino recreado en las novelas escritas por mujeres bajo el primer franquismo “queda trascendido por el esfuerzo de indagar el sentido total de la vida y de la muerte”.⁷⁹¹

Eros y Muerte son dos instintos que para Freud “son hipótesis fundamentales para el carácter general de las fuerzas reprimidas inherentes a la naturaleza humana, en virtud de su vínculo con el cuerpo”.⁷⁹² En el pensamiento de Freud, el principio del ser es Eros; su contrario es el instinto de la muerte que afirma el principio del no ser o la negación del

⁷⁸⁹ M. Zambrano, *Delirio y destino*, op. cit., p. 135.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 113.

⁷⁹¹ B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea...*, op. cit., p. 49.

⁷⁹² Ápod N. O. Brown, *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*, Francisca Perujo (trad.), Barcelona, Ediciones de Belloch, 2007, p. 39.

ser.⁷⁹³ Este binomio del vivir es aprehendido y aprendido por las jóvenes conciencias de las novelas de formación, aunque, por razones de edad, madurez y circunstancias, les afecta de distintos modos.

Tanto en *Tristura* como en *Primera memoria*, la dualidad Eros-Tánatos se devela a través de la descripción y las vivencias de las narradoras en los espacios evocados y recordados en el relato; en la evocación sobreviene el pasado más distante, el de la aldea que connota vida y libertad, y que alude a una temporalidad antes de la guerra civil; el otro ámbito, temporalmente más cercano a la recordación, refiere la guerra o la primera posguerra, y es la casa de las abuelas, lugar donde padecen la amenaza del castigo, el sentido de la culpa y del pecado, la represión y la muerte de los sentidos, porque los poderes de las ascendientes tienen “una profunda afinidad con la muerte; la muerte es un signo de la falta de libertad, de la derrota”,⁷⁹⁴ son dos dimensiones espaciales separadas, incluso, por la tipografía. La huida de la encorsetada realidad mantiene otro punto de convergencia entre las novelas de Quiroga y Matute: las iniciadas encuentran abrigo en el recuerdo benefactor de los caseríos, en las palabras maternas de las nodrizas y los paisajes abiertos de sus infancias primeras, presencias bucólicas que “no cesan nunca de presentarse con toda su fuerza retrospectiva en las continuas rememoraciones que emergen al plano principal de los relatos”.⁷⁹⁵ La libertad de la naturaleza se erige en reducto para resistir a los absurdos y a las contradicciones de la cotidianeidad contra la que se estrellan las concepciones idílicas y fantásticas de las que provienen las heroínas. Desde *la otracasa*, como llama Leontina a la casa de Santander, la infante recuerda la independencia experimentada en la finca y echa de menos su apertura al mundo: “tirarle piedras al río, piedras al viento norte, salir a empaparse de lluvia” (21), los caballos en libertad, los trabajadores que conducen a los terneros al río y ordeñan a las vacas. En la casa de Mallorca, Matia entremezcla elementos gratos de su antiguo hábitat con las ficciones que leía en el territorio donde la cuidaba Mauricia; es un tiempo fecundado por la imaginación en el que añora esos “ríos que [...] creaba para los gnomos, en la tierra mojada de la acequia. Y aquellas flores amarillas, con forma de sol, que ponía en las cerraduras de las

⁷⁹³ H. Marcuse, *op. cit.*, p. 122: “La fusión omnipresente de los dos principios en la concepción de Freud corresponde a la tradicional fusión metafísica del ser y no ser”.

⁷⁹⁴ *Ibíd.*, p. 218.

⁷⁹⁵ B. Torres Bitter, *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*, Universidad de Málaga, 2002, p. 22.

puertas, y los gritos de los cuervos, que repetía el eco, en las cuevas” (147). En este sentido, el ímpetu de la naturaleza ha dejado su impronta en los espíritus que anhelan respirar vida, como contundentemente anuncia Tadea: “Camino, aire del camino, aquello que punzaba, que apretaba [...]. Aire del camino, de una vez, aquello que apretaba en las sienes, fuerte, fuerte, fuerte...” (265). En la novela de Quiroga, las bastardillas corresponden al tiempo de la aldea y las letras normales a la casa de la abuela. En la historia recordada en *Tristura* el desdoblamiento de los espacios que lleva a cabo la Tadea narradora es una constante, tarea que realiza gracias a que entre un tiempo y otro media un distanciamiento en la mirada y en la perspectiva; la voz de la novela tiene frente a la protagonista, frente a la Tadea que actúa, una “perspectiva superior”, porque “dispone del conocimiento del tiempo presente, pasado y futuro del trozo de vida seleccionado por su recuerdo”.⁷⁹⁶ Esta ruptura de la historia lineal representa, a decir de Torres Bitter, “la plasmación de un mundo interior en el proceso de formación de un niño al que la realidad se le impone discontinua [y que lleva a] la necesidad de expresar un mundo inaprehensible”.⁷⁹⁷

El espacio de la esfera idílica y erótica que emerge en *Tristura* es representado por el pazo gallego, lugar donde Tadea vive en su primera infancia bajo el amparo de la nodriza, un mundo al que su tía Concha califica de “primitivo”, y al que culpa de los malos modales que exhibe la niña. Pero es ése el auténtico hogar, por algo, Leontina le recuerda que “*La tierra en que te criares, détela Dios por madre*” (253). En la evocación de Tadea parece cumplirse la frase que asienta que los paraísos perdidos son los verdaderos, porque, volvemos a Marcuse, “en retrospectiva, el goce pasado parece más hermoso y realmente lo era, porque el recuerdo sólo nos da el goce sin la angustia por su brevedad, y así nos da una duración imposible de otra manera”.⁷⁹⁸ El ambiente que la voz describe es pletórico de imágenes asociadas con la naturaleza, la luz del sol, las remembranzas amadas de la madre, un espacio cargado de libertad existencial y vitalidad. En ese intervalo entre la infancia y la pubertad, la “edad metafísica” como la designa Kundera, la muerte es parte de un proceso natural y necesario del conocer, como es el sacrificio del borrego Balazer. Esos fragmentos de infancia persisten dentro de Tadea, esa aldea es el espacio benefactor porque, citemos a Bachelard,

⁷⁹⁶ B. Torres Bitter, *Estudio de los modos narrativos...*, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁹⁷ B. Torres Bitter, “*Tristura* de Elena Quiroga: de los signos temporales...”, *op. cit.*, p. 408-411.

⁷⁹⁸ H. Marcuse, *op. cit.*, p. 215.

es en el plano del ensueño, y no en el plano de los hechos donde la infancia sigue en nosotros viva y poéticamente útil. Por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado. Habitar oníricamente la casa natal, es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida como lo habíamos soñado.⁷⁹⁹

La experiencia sugiere a la infante que los instintos primarios de la vida en la aldea encuentran su sepultura en el espacio al que la manda su padre, por lo que Torres Bitter considera que en *Tristura* “la conformación de la individualidad lleva implícitas las cuestiones de la libertad y la muerte”.⁸⁰⁰ Este segundo ámbito, más próximo a la voz que narra, es la casa de sus familiares, ligado al encerramiento físico y mental, a lo oscuro, al incompresible ámbito erótico sexual, a la tristura y a la destrucción simbólica del albedrío. En ese espacio, la niña Tadea, aunque todavía no es capaz de comprender cabalmente los signos del cuerpo, es testigo de las muestras eróticas de los otros, como la escena fijada en su memoria en la que su institutriz conversa con su tío Juan en el invernadero: la mujer no deja de tocarse con los dedos encima de sus pechos, como un acto de provocación concupiscente. Actitud ligada a las murmuraciones sobre la francesa, y que va a provocar posteriormente la muerte de la idealización dentro de Tadea al sentir que la han traicionado: “cuerpo es templo de Dios”.

Los contornos físicos del recinto semiotizan las dependencias del movimiento corporal, restringiendo las muestras de vida propia de la pequeña. Tadea sabe bien que todo es tan limitado como el lugar donde duerme: “una cama estrecha, de barrotes de madera” (12); sabe que los espacios en casa de la abuela no les pertenecen ni a ella ni a sus primos: “Ni siquiera entonces el jardín era nuestro” (13), atrapados como la perra que está “siempre presa” (15). La palabra “prohibición” está marcada en sus recuerdos, y a excepción de los plátanos, los otros caminos del jardín también están vedados: el invernadero, la huerta, el pozo, la glorieta, la casa de Venancio. La cerrazón es la costumbre implantada para los niños de la casa, y de esto guarda recuerdos la narradora:

Mientras estudiábamos, cerrada la puerta de nuestro cuarto. Mientras dormíamos, cerrada la puerta. Para jugar, al fondo de los plátanos, cerradas las cancillas de la huerta, sin traspasar las aberturas del seto. Cerrada la puerta grande del jardín, rematando el muro. Cerrada la puerta del baño [...]. Cerrado el camión sobre nuestro cuerpo al desnudarnos [...]. Cerrado el estercolero, cerrado el pozo [...]. Cerradas las voces [...]. No se corre como si estuvieras loca. Compostura. Cerrado el aire, cerrados los caminos [...]. Cerrado el borbotón de las lágrimas (167).

⁷⁹⁹ G. Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., pp. 46-47.

⁸⁰⁰ B. Torres Bitter, *Estudio de los modos narrativos...*, op. cit., p. 85.

Las prohibiciones, las rancias disciplinas y los rígidos códigos de conducta, son las cargas que trazan el aprender de Tadea. Un símil al que recurre para ejemplificar su etapa de formación es el de compararse a una planta del invernadero que había en la casa de la Montaña: “Las plantas encerradas para crecer, para no morir a los fríos, a los vientos, recogiendo a través del cristal un sol friolero” (168). En esa larga estancia en casa de su abuela conoce la verdad dolorosa de los opuestos de la dialéctica existencial, simbolizados en la dualidad espacial. Pero el instinto de la muerte adquiere matices contradictorios en la ideología judeocristiana sustentada a carta cabal por sus ascendientes: muerte-castigo, muerte-recompensa: “La muerte. Trabajo, hijos con dolor, muerte: tres castigos al hombre por su pecado. Dios justo. Castigados por Adán, en quien todos pecamos. La muerte es ver a Dios, es el gozo del justo, no hay que temer a la muerte” (179). En el proceso de aprendizaje de Tadea, las manifestaciones de vida que la rodean en la aldea encuentran su envés en la libertad mutilada y los discursos tanáticos que la cercan en la otra casa, manifestaciones que incluso se encarnan en el niño que a la tía Concha le nace muerto, y del que está prohibido hablar. La escasa luz que da el faro es la semioscuridad que envuelve la recámara de la iniciada, tiniebla asociada a la férrea disciplina impuesta por la tía; son metáforas que trascienden la anécdota de una infante, para constituirse en un trasunto del contexto político social que vive España en los años en que se publica la novela de Quiroga, una ideología que, a pesar del tiempo, no guarda mucha diferencia con la moral victoriana practicada en los hogares de la Inglaterra del siglo XIX, una conspiración de silencio en torno a los temas del cuerpo, pues, como atestigua María García-Doncel, no se enseñaba a los hijos nada sobre la naturaleza y funciones de los órganos reproductores, y “cualquier pregunta indiscreta provoca mentiras ingenuas o reacciones de escándalo en padres y educadores. Las vehementes exhortaciones a la pureza, que aparecen con la pubertad, no aportan tampoco mayor información”.⁸⁰¹ En este sentido, coincidimos con el razonar de María Inés Lagos que, aunque se refiere a la novela de formación *Óxido de Carmen* (1986) de la chilena Ana María del Río, bien pudiera aplicarse a *Tristura*: “El vocabulario, con su insistencia en términos religiosos por un lado y en vocablos que

⁸⁰¹ M. R. García-Doncel, *op. cit.*, p. 207.

denotan represión política y social por el otro, subraya el hecho de que lo que sucede en el ambiente familiar no es independiente del contexto histórico”.⁸⁰²

En la escena última de *Tristura* se entrecruzan, a través de los aromas de distintas clases de manzanas (“Reineta, camuesa, fada. ¿No me olía?”), los ramalazos olfativos de Eros con los saberes de la finitud humana, como es el pesar de Tadea al enterarse de la muerte de la pariente Julia. Su corazón está atravesado por el dolor y está lleno de tristura, “roído por la muerte”. Por Julia siente un hondo pesar, un olor y un amor, también una tristura, cuando sabe que le ha dejado como herencia una cómoda que huele a manzanas; mientras la limpia siente ese “corazón apretado por la muerte —sabía qué era muerte—” que la proyecta a desear la libertad, ese “feroz deseo de taponarme los oídos, de romper desde el pecho todos los límites del mundo de mi casa, desgarrarme de aquello que me ataba, altos árboles, correr, correr” (282). Es lo que experimenta al saber que ha perdido a la única aliada que tenía en la familia de su madre, pero se cuida bien de exteriorizarlo; sólo dice a la sirvienta que tiene hambre, pero por dentro se sigue diciendo una sola palabra, repetida tres veces, con la que finaliza la novela: “Y ansia, ansia, ansia” (282). En el aroma de la fruta y en su evocación, se simboliza la libertad como vocación genuina, porque el olor ha quedado en la *palabra*, porque el olor es revelación, y “en su primera expansión es así una raíz del mundo, una verdad de infancia. El olor nos entrega los universos de infancia en expansión”.⁸⁰³ Tadea intuye así la libertad representada en salir por los caminos, sentir el roce del aire en su cara, y más adelante, con la visión del tiempo, este deseo se materializa en una voz narrativa que “practica su personal búsqueda de la libertad mediante el exorcismo de la verdad que proporciona el relato de su autobiografía”.⁸⁰⁴

Las manzanas y sus efluvios vitales son también parte constitutiva del ritual iniciático de la protagonista del relato de Matute. El recuerdo del olor remite a la adolescente al espacio protector de la aldea y a su nodriza, es el aroma que encierra todo ese espacio extrañado, emanación que es “el sincretismo de los recuerdos de la infancia”,⁸⁰⁵ terreno del que ha sido arrancada por las garras de la abuela. Los efluvios remiten a sitios y seres protectores, a *la casa natal* que, diserta Bachelard, es “el cuerpo del edificio para

⁸⁰² M. I. Lagos, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁰³ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, *op. cit.*, pp. 211-212.

⁸⁰⁴ B. Torres Bitter, *Estudio de los modos narrativos...*, *op. cit.*, p. 121.

⁸⁰⁵ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, *op. cit.*, p. 215.

nuestras ensoñaciones de infancia”.⁸⁰⁶ También en la obra de Matute, como lo es en la de Quiroga, esa tierra aldeana y sus manzanas acomodadas en el sobrado de la casa bienhechora significan instintos favorecedores para Matia. El perfume de la fruta es ese “universo desvanecido [que] puede ser guardado por un olor”,⁸⁰⁷ es ese aroma que dentro de la conciencia detona la revelación de que un mundo protector ha quedado definitivamente atrás, siendo ya un tiempo caducado, un tiempo histórico anterior a los desmanes de la guerra civil. La lección de Matia a través de los aromas evocados es más profunda de lo que aparenta, pues “el hombre es nacimiento en cuanto que es muerte y es muerte en cuanto es nacimiento. Las dos determinaciones fundamentales expresan idénticamente la esencial problematicidad de la existencia”.⁸⁰⁸ estar constituida de temporalidad.

La naturaleza posee cualidades dicotómicas, pues se cubre de caracteres mortuorios y adquiere matices tremendos a los ojos de la púber Matia: los elementos naturales se muestran en toda su violencia, en concordancia con las cargas de odio que flotan en el aire que se respira en la isla:

El odio, recuerdo bien, alimentaba como una gran raíz el vivir del pueblo [...]. El odio estallaba en medio del silencio, como el sol, como un ojo congestionado y sangriento a través de la bruma [...] era, me dije yo, confusamente, como alimentarse de alguna ira escondida en el corazón de la tierra [...] y detrás el sol feroz y maligno empujando con su fulgor el rojo rubí [...] vi cómo el sol, al fin, abría una brecha en las nubes. Se sentía su dominio rojo y furioso contra la arena y el agua (41-46).

“Casi nunca es azul el cielo”. Una cruel sensación de violencia, un irritado fuego ardía allá arriba: todo invadido, empapado, en aquella luz negra (81-82).

Las imágenes de la naturaleza que en las páginas de otras novelas de formación son bellas y propicias, en *Primera memoria* se colman de furiosas connotaciones con las violencias que surgen en la isla; por ejemplo, las flores que contempla Matia le sugieren sentimientos encontrados, “como denunciando algún misterio debajo de la isla, algún reino, quizá, bello y malvado [...] las grandes flores como un veneno [...] había algo allí, en el sol, en las flores y en todas las hojas, que empujaba mi lengua ácidamente, y no me podía callar” (93-96). El sol es descrito por la narradora como un ojo sanguinolento, símbolo de la sangre que ha empezado a derramarse en el sitio, y el cielo pocas veces es transparente,

⁸⁰⁶ Ibídem, p. 207.

⁸⁰⁷ Ibíd., p. 214.

⁸⁰⁸ N. Abbagnano, *op. cit.*, p. 87.

sino tormentoso. La vida y su erotismo encuentran en la visión de la adolescente su lado tanático, una organización opresiva que la obliga a ver “que el mundo era algo malo y grande”, una isla de espantos “amasada de muertos y muertos sobrepuestos” (111). Al mirar hacia los acantilados siente que el mar le ocasiona inestabilidad y terror, pues rodar era lo único posible en la vida, “algo atroz y remoto” (117).⁸⁰⁹ Los paisajes de la isla se configuran como “una evocación, una ‘visión espacial’ filtrada por la conciencia subjetiva de una adolescente que, al abrirse al mundo, tiende su mirada hacia las cosas que contiene, en una actitud natural en todo ser humano que se adentra en un terreno desconocido”.⁸¹⁰

La contraposición de los espacios ocurre también dentro de la misma isla: Matia compara el ámbito de la abuela con el de la casa de Manuel, pues mientras la puerta de su amigo está siempre abierta, en la de su abuela todo era “obstinadamente cerrado, como oculto, como guardando celosamente la sombra” (142). En el espacio de Manuel está la vida y la luz; en el espacio de la abuela se esconde la lobreguez, lo oscuro de la condición humana. La chica es testigo de la turbiedad de las pasiones, como la de su tía Emilia hacia Jorge de Son Major. Por Borja y la carta que el primo tiene en su poder, Matia se entera que su tía estuvo enamorada de Jorge y que la abuela cortó esa relación para salvaguardar las habladerías y las buenas costumbres. En ese ámbito, Matia también es espectadora de la sexualidad de los otros, como la relación que entabla su primo Borja con el Chino, quien gusta de acariciar al adolescente en los parajes solitarios; de la carta amorosa que el preceptor escribe a Borja, éste sacará provecho para chantajear al Chino, amenazándole con informar de su conducta sexual a la abuela. En este sentido, Nichols llama la atención de que la novela de Matute no haya sido tachada por la censura, insinuándose una relación homosexual entre el hijo de un militar del bando nacional y un ex seminarista,

⁸⁰⁹ El río, el mar, el sol, el calor y el viento muchas veces se vuelcan adversos sobre los destinos humanos, como es la visión de la naturaleza expuesta en novelas de autoría masculina publicadas en la década de los cincuenta, como son *El Jarama*, *Los bravos*, *Con el viento solano* y *Gran Sol*, por citar algunas donde el ser humano se mide y lucha a brazo partido contra la hostil natura. Es la confrontación del tiempo natural frente al tiempo humano o histórico, y el triunfo inevitable del primero sobre el segundo, ya que no hay tiempo histórico que sea esencial o inmutable. En la narrativa y en el pensamiento de Albert Camus, por ejemplo, los elementos naturales se describen ambivalentes, como es el caso del mar, un llamado a la vida e invitación a la muerte, un punto de unión y de purificación en *La peste*; pero también es la extrañeza del “darse cuenta de que el mundo es ‘espeso’, entrever hasta qué punto una piedra es ajena, nos es irreductible, con cuánta intensidad la naturaleza, un paisaje puede negarnos” (A. Camus, *El mito de Sísifo*, Esther Benítez (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 26).

⁸¹⁰ M. Forneas Fernández, *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres (1944-1959)*, Universidad Complutense de Madrid, 1987, p. 409.

representantes de las dos instituciones más poderosas del régimen franquista: la Iglesia y el Ejército.⁸¹¹

Personaje singular que representa la sexualidad sin cortapisas es Jorge de Son Major, hombre repudiado por la abuela por su escandalosa vida, pero admirado por muchos por sus antiguas andanzas; a pesar de que ya es un ser venido a menos, despierta en Matia la fascinación, tal vez por relacionarlo con un personaje invencible, con San Jorge, matador de dragones, como se lo ha oído a Es Mariné, o con uno de esos héroes de los cuentos fantásticos que ella tanto aprecia. Jorge ha dejado de significar el hombre que era, y Matia lo mira con la vestimenta raída, la tristeza en los ojos y sumergido en los recuerdos de las aventuras de otros tiempos. De sus glorias pasadas queda un gallo blanco que es expresión de la paternidad y de la libertad de su dueño. Tanto Borja como Matia saben que Manuel es en realidad hijo de Jorge de Son Major, y no de su padre José Taronjí, antiguo administrador de Jorge, y al que éste casó con Sa Malene, su antigua amante. El odio de Borja hacia Manuel se acrecienta cuando Jorge une las manos de Manuel y Matia, cual si juntara sus destinos, pero en la mente de ella no existe la atracción física, es un deseo que todavía escapa a su comprensión: “Aquello —me dije— tal vez era lo que los adultos llamaban el amor. No podía saberlo, pues nunca amé a nadie” (203).

El concepto de lo erótico y sus pasiones es todavía una nebulosa en la formación de Matia, algo que relaciona con lo recóndito de los mayores. Cuando el hijo del administrador de la abuela la acaricia en la rodilla, ella siente como si la mano sudada del adolescente fuese un sapo y le causa repulsión mirar sus labios encarnados; su reacción es darle un empujón que lo estrella contra la pared. Matia ignora lo que es despertar deseos carnales ni lo que significa que su primo la llame “pervertida”; por eso, ante la acusación de Borja de que está enamorada tanto de Manuel como de Jorge, se dice que “todo aquello de que me acusaba ni siquiera lo entendía” (242). Ella intuye que está viviendo la línea fronteriza entre la niñez y el paso a la conciencia que significa hacerse adulto. Eso le ocasiona zozobra. Cuando se mira en el espejo y contempla su delgadez, siente temor a crecer, se aferra al pensamiento de que “‘No soy una mujer. Oh, no, no soy una mujer’, y sentí como si un peso se me quitara de encima, pero me temblaban las rodillas” (132). Ese adentrarse en las carnes de una nueva mujer supone la desazón, la culpabilidad, porque el “llegar a ser mujer

⁸¹¹ Cf. G. Nichols, *op. cit.*, p. 53.

es un proceso biológico, involuntario, y no obstante la narradora recrea ese año embargada de culpa”.⁸¹²

La muerte y sus confines circundan también la experiencia fraguada entre la candidez y la pericia. La Matia consciente y racional recuerda que cuando niña pensaba que la muerte era un invento de los adultos, que no era verdad: “Nos lo dicen a los niños para engañarnos” (204), pero en los arrecifes se devela la cruel verdad al mirar al primer hombre muerto de su vida, al padre putativo de Manuel, asesinado por los Taronjí; de ahí que su nueva experiencia la lleve a deducir que no entiende nada de lo que ocurre en la vida ni en el mundo: “Que el mundo sea atroz, no lo sé: pero al menos, resulta incomprensible” (143). Tampoco entiende los brotes de violencia escenificados por los chicos de la isla, como un remedo de la conflagración de la que hablan los adultos de la isla y de la que se sabe a retazos por la radio y los periódicos; los muchachos se enfrentan en el bosque, en dos bandos: los de su primo con revólver o carabina, los otros con ganchos robados en la carnicería: “Era una guerra sorda y ensañada, cuyo sentido no estaba a mi alcance” (115). Lo único que Matia parece entender es que los odios y la supresión del otro son una constante en la vida humana.

El declive es un punto espacial que connota y remite a la finitud; en el declive viven los colonos, es la línea fronteriza que separa a los indecentes de la casa santificada de doña Práxedes. En el declive se relaciona con Manuel, el que no pertenece a ningún grupo de muchachos de la isla, y la pendiente será como un presentimiento “de un gran bien y de un dolor unidos” (20-21): el bien por haber encontrado a un interlocutor fiable y sincero; el dolor por traicionar más tarde al amigo, pues con su felonía decretó, en el clímax del relato, la destrucción de la vida del joven, ya que al demostrar pasividad en la defensa de Manuel se sabe recuperada para el orden implantado por los poderosos, y que no tiene vuelta atrás su ingreso al mundo de los adultos y su torcido sistema de valores. Como ella reconoce, deja a Manuel “sin la luz, los árboles y el sol” (250), como si en compañía de Borja lo hubiera arrojado en la hoguera de la plaza de la isla donde, en siglos pasados, quemaban vivos a los judíos.

Los tiempos de la niñez y juventud, etapas que auscultan los *Bildungsromane*, son tiempos simbólicos que rebasan lo meramente anecdótico para incardinarse en la

⁸¹² Ibídem, p. 33.

experiencia de la finitud humana, de lo que, en suma, como vislumbró Gadamer, nos aleja de lo divino. Un saber humano que, acaso como consuelo de la inmortalidad que no le toca, nutre su acontecer en la Historia. Y de la Historia hay una enseñanza que tanto Quiroga como Matute prodigan al lector modelo. En *Tristura* destaca el ensañamiento con los débiles, la exclusión de los otros, la soberbia con los indefensos, todo en aras del autoritarismo y de la imposición de una religiosidad rayana con el delirio fanático. En la *Primera memoria* histórica de la narradora protagonista, sobresale la actitud siniestra del hijo de un capitán nacional: heredero del látigo, burlador de la simplicidad de la abuela y el cura con los que se confiesa, aprovechado de la homosexualidad de su preceptor, vencedor con sus calumnias mas no victorioso; ya lo vislumbra Zambrano cuando piensa en los ganadores en la tragedia de Antígona, que bien pudiera ser la tragedia de la guerra civil, la circunstancia perdedora de Matia que colaboró para declarar la muerte simbólica de Manuel: “Vencedores solamente, pues que tan pocos son los victoriosos en las historias que nos cuentan [...]. Todo se vuelve pesado bajo los vencedores, todo se convierte en culpa, en losa de sepulcro”.⁸¹³ Borja es el vencedor bañado en lágrimas, que no victorioso, que le ofrece su corazón de piedra a la Victoria. La acusación del pérfido adolescente, en una interpretación histórica y política de *Primera memoria*, puede leerse como la serie de delaciones y venganzas que sobrevendrían con la inmediata posguerra, pues Borja es el hijo y representante del nuevo orden que se instauraría en España, es el que se ha valido de artimañas para ceñirse como ganador entre la lucha de poderes con Matia; Borja es el soberbio vencedor que actúa bajo la conveniencia y el embuste, como más tarde hará el Movimiento Nacional, integrado por fuerzas reaccionarias y políticas (católicos y militares), cuyo verdadero cuidado era velar por sus intereses, la “etiqueta externa de una enorme simulación que a nadie engaña”, como lo calificó el poeta Dionisio Ridruejo.⁸¹⁴ Con sus astucias, Borja engañó a todos, pero no a Matia que sabe de la falacia en la que sustenta su primo la acusación contra Manuel, objeto de la disputa entre ellos. A Matia se le revela que “la mentira cae pesadamente [que] es una sentencia de muerte. Muerta ella misma ya. Sólo por esa su falta de aliento se la reconocería. Y así, el que la profiere ahueca

⁸¹³ M. Zambrano, *Senderos*, op. cit., p. 247.

⁸¹⁴ Ápod R. Carr, introducción a *Historia de España. La época de Franco (1939-1975)*, op. cit., p. XVI. Otro escritor del momento, simpatizante del régimen, Agustín de Foxá, diría que en España regía “una dictadura dulcificada por la corrupción” (Ápod M. Formica, op. cit., p. 89).

la voz, hace un vacío donde resuena sin eco y ha de reiterarla una y otra vez”.⁸¹⁵ Matia, en la intención de que aflore lo verdadero, narra sus memorias desde una etapa adulta, y en ese acto decisivo de conciencia se mira como la cómplice de la injusticia, pero también como la reveladora de lo acontecido en su primera juventud. Su primera memoria individual adquiere, a través de su testimonio, el valor de una memoria colectiva e histórica: una adolescencia en conflicto, un país revuelto por la insania y la intolerancia. En su epanortosis, la narradora ha sacado a la luz la verdad, su verdad, que es una marca que la llena de culpa y le descubre su abandono y su naufragio, pues ella, como Antígona, se encuentra en el laberinto de la familia y de la Historia, la sinrazón que enfrenta a muerte a España en dos bandos, como a la familia de Matia. En *Primera memoria*, como bien escribe Anthony Zahareas, Matute transforma “los materiales de la realidad histórica del conflicto nacional en una memoria literaria y no simplemente en otro mensaje documental de la historia de España”.⁸¹⁶

Los relatos de Tadea y Matia son una pugna contra el olvido. Sus recuerdos adquieren otra dimensión, sus batallas contra el tiempo alcanzan otro sentido, porque cada relato “llega a ser un movimiento decisivo en la lucha contra la dominación”,⁸¹⁷ y porque cada narración es trasladada a la acción histórica: un espacio y una época regidos por el autoritarismo y los fariseísmos, “el triunfo sobre los 'bajos fondos' de la mente y el cuerpo, la domesticación de los instintos por la razón explotadora”.⁸¹⁸ La memoria de sus pasados es la comprensión de sus historias, porque, interpreta Marcuse del pensar hegeliano, el “pasado permanece como presente; es la vida misma del espíritu; lo que ha sido decidido sobre lo que es [y] la libertad implica reconciliación, redención del pasado”.⁸¹⁹ En la dinámica del recordar y el narrar, las voces pretenden esa reconciliación con sus espíritus, buscan esa sanación de las heridas al no dejar que se diluya todo aquello que las constituyó en un tiempo ido, ya que, como pensara Hegel, “las heridas del espíritu se curan sin dejar cicatrices”.⁸²⁰

⁸¹⁵ M. Zambrano, *Senderos*, op. cit., p. 14.

⁸¹⁶ A. Zahareas, op. cit., p. 151.

⁸¹⁷ H. Marcuse, op. cit., p. 215.

⁸¹⁸ Ibídem, p. 150.

⁸¹⁹ Ibíd., p. 115.

⁸²⁰ Ápod H. Marcuse, op. cit., p. 115-116.

Tristura y Primera memoria muestran representaciones de personajes que por sus edades fisiológicas y mentales aún no sienten atractivo o fijación por el sexo contrario, pues, a la conciencia de una niñez que se ha superado, sobreviene la experiencia del despertar sensual hacia los otros, las pulsaciones de Eros dentro de la percepción del sujeto que busca también su identidad amorosa, búsqueda que ya no es objeto de escrutinio en estas ficciones de Quiroga y Matute.

4.4 LA DUALIDAD EN LA CONCIENCIA: ENTRE EL TIEMPO DE LA VIDA Y EL TIEMPO DE LA MUERTE EN *LOS ABEL, ENTRE VISILLOS, ADOLESCENTE, LA ISLA Y LOS DEMONIOS, LUCIÉRNAGAS, CINCO SOMBRAS, NOSOTROS, LOS RIVERO Y NADA*

4.4.1 La erotización del existir

Estar abierto al mundo en la etapa de la juventud significa estar en búsqueda, aunque la novel conciencia no abrigue una noción clara de lo que persigue. Esa apertura al mundo es también el estallido de los sentidos que se vuelcan hacia la vida de afuera, un genuino despertar en el que se establece la comunicación con los hombres y con el mundo, pues, en términos bajtinianos, “la naturaleza dialógica de la conciencia, la naturaleza dialógica de la vida humana” es participar con su ser entero en la palabra.⁸²¹

Los instintos que constituyen todo existir individual encuentran en Eros y Tánatos su conflicto. Si bien Eros responde a “los instintos de la vida [que] despliegan su orden sensual”⁸²² en el mundo exterior, y se manifiesta a través de las propensiones que pueden fundarse en el principio del placer, la búsqueda de unión, los impulsos o lazos libidinales hacia los otros (instintos sexuales), en las novelas de aprendizaje que nos ocupan Eros no se hace presente a través de la descripción de relaciones sexuales de las protagonistas, de tocamientos de partes íntimas de sus propios cuerpos o de la exposición de sueños erotizados. Ninguna de las protagonistas busca el placer carnal para satisfacer los deseos que dictan los instintos. Los censores del nacionalcatolicismo nunca autorizarían la publicación de ficciones con contenidos eróticos explícitos o que atentaran contra la moral

⁸²¹ M. Bajtin, “El lenguaje desde la alteridad”, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, Tatiana Bubnova (trad.), México, Taurus, 2000, p. 165.

⁸²² H. Marcuse, *op. cit.*, p. 207.

establecida, pues el cuerpo es ajeno a cualquier placer sexual, es sólo instrumento para la reproducción y para el agrado de Dios y su Caudillo. En nuestras novelas, las evidencias de Eros en las heroínas se dan a través de besos, contactos de manos, miradas furtivas hacia el ser idealizado o hacia los comportamientos de los otros. En este sentido, entendemos a la categoría de Eros en su sentido más amplio, como es la apertura y la puesta en juego de todos los sentidos para percibir la realidad inmediata.

Por lo narrado en *Los Abel* y en *Luciérnagas*, el lector interpreta que las protagonistas se entregan a sus parejas, lo que supone la pérdida de la virginidad (todo un escándalo social, pues no están casadas), pero la expresión del narrador es tan sutil y tan velada, a veces poetizada, que nos ubicamos ante un realismo oblicuo que logra burlar las cortapisas de la censura. Estamos ante un amor más sensual que sexual, en el que Eros se manifiesta por medio del juego de los sentidos que despiertan al existir o que se ramifican hacia la naturaleza. Tánatos es la suma de elementos destructivos, la idea de la finitud que hace dolorosa toda existencia porque malogra todo placer. La muerte “es la negación final del tiempo y 'el placer quiere la eternidad’”.⁸²³ Es una frustración primaria en la estructura instintiva del ser y llega a ser la eterna fuente de todas las otras frustraciones: “El hombre aprende 'que en cualquier forma no puede durar', que todo placer es breve, que para todas las cosas finitas la hora de su nacimiento es la hora de su muerte, y que no puede ser de otro modo”.⁸²⁴

El lado erótico de la humana condición despierta en las heroínas de los *Bildungsgromane* de la primera posguerra el entrecruzamiento de sensaciones que las catapultan hacia la búsqueda de un ideal amoroso, una constante que gravita en sus aprendizajes, porque “el amor también da la noción primera de libertad. Necesidad-libertad son categorías supremas del vivir humano”.⁸²⁵ Pero esta búsqueda de lo amoroso en las heroínas de nuestras novelas no encuentra correspondencia con las simplistas resoluciones presentadas por la novela rosa; así lo estima Ciplijauskaité respecto a *Entre visillos*, pero su apreciación se puede extender a otras novelas de formación donde no hay “nada de

⁸²³ Ibídem, p. 213.

⁸²⁴ Ibídem, pp. 213-214.

⁸²⁵ M. Zambrano, *La razón en la sombra...*, op. cit., p. 568.

sentimentalismos, nada de niñas guapas que esperan a su príncipe [...] nada es pintado color de rosa [y] no ocurre un matrimonio como cierre”.⁸²⁶

Considera Martín Gaité que el amor es uno de los principales *leitmotiv* de la escritura femenina, una fuerza que promueve las ansias de libertad y la reflexión de sus contradicciones y laberintos: “la mujer prisionera del amor, sólo cuando lo convierte en palabra empieza a salir de su cárcel”.⁸²⁷ La cavilación de la ensayista, en efecto, se aplica a los personajes de estas narraciones, pues en la escritura de sus memorias liberan los rastros de lo amoroso. Pero la narración o la escritura de las iniciadas no se limita sólo a la liberación del sentir; en una extensión de la idea de Martín Gaité, vemos en la redacción de las memorias y los diarios, la primera y, quizá, la más relevante ruptura de las protagonistas en ese recorrido de la experiencia, en ese “aprender del padecer”. El sendero de la escritura es el espacio de la verdadera libertad, las iniciadas lo intuyen y vuelcan sobre el papel o sobre sus deseos de narrar, sus más profundas inquietudes, sus ansias por comprenderse y comprender a los demás. En el acto de la expresión, las heroínas toman conciencia de sí y las categorías de Eros y Tánatos son reactualizadas para iluminarse a sí mismas.

Y en esos deseos por comprenderse se debate Valba Abel, quien contemplándose en el río, reconoce que “alguna vez, yo había pensado en el amor” (89). Y esos pensares en lo amoroso, a partir de su propia imagen, se ven encarnados, en primera instancia, en la figura de Eloy. Mas el médico no le infunde impresiones gratas; imagina las manos del hombre como zarpas y piensa que representa la brutalidad, una masa jadeante, un ser por el que siente lástima y repugnancia, un odio infundado: “... me desagradaba todo en él: su modo de andar y hasta cómo hizo crujir los goznes de la puerta [...]. Llevaba enredada una sonrisa estúpida en la expresión forzada de su cara” (73). Sin embargo, Eloy es la figura masculina que tiene más próxima y es el primer hombre que la besa. Esta atracción-repulsión que siente por el médico, es racionalizada por la adolescente: “El amor era el principio de la vida y parecía extraño que el amor de Eloy me apagase y me matara” (101). Eloy representa lo que no quiere para su futuro, por eso presiente que con él solo tendría una vida gris, una vida que se despeñaría como la casa al borde del abismo. Aceptarlo significaría para Valba la muerte simbólica de la libertad.

⁸²⁶ B. Ciplijauskaité, *Carmen Martín Gaité...*, op. cit., p. 50.

⁸²⁷ C. Martín Gaité, *Desde la ventana*, op. cit., p.46.

Al aturdimiento del primer beso sobrevienen en Valba las incógnitas por los roces de la piel, como las experimentadas en su propio cuerpo; Eloy insiste en acariciarle la mano y ella se cuestiona: “para qué querría aquel manojito de nervios cubiertos de piel, apretándolos entre los suyos” (105). Y también, el aprendizaje amoroso de Valba se complementa mediante la observación de los escarceos apasionados de los otros; por ejemplo, al mirar los devaneos entre Tito y Jacqueline se siente en el papel de un testigo incómodo, “dándoles vueltas a los sentimientos... Sólo yo estaba allí, mirándolos a todos con una curiosidad eternamente insatisfecha, siempre lejos de ellos y obsesionada por ellos. ‘Estoy cansada de no vivir’, me dije” (107). Cuando escucha a Jacqueline confesarle que su hermano Aldo está enamorado de ella, acuden los recuerdos de su primer acercamiento a lo voluptuoso: “Entonces recordé los besos de Eloy y sin querer empecé a rechinar los dientes. ¡Qué humillante me parecía el amor! ¡Qué humillante y vacío! ‘No sé nada de nada’, me repetí una y mil veces. Ni siquiera comprendía por qué unas veces el recuerdo de Eloy me arrancaba un crujido dentro del pecho, y otras un odio culpable” (125).

La desazón que le produce el recuerdo de Eloy es atajada por Galo, el auténtico forjador de su incipiente educación sentimental. Los rastros del enamoramiento ya no la abandonan a partir de que, a través de Jacqueline y de su madre, sabe más del hombre. Al verlo trabajar en su estudio se dice: “A cualquier mujer le gustaría un hombre que sin moverse ocupa totalmente una habitación” (170). No obstante, su conciencia la contradice y se fustiga: “‘No vas a dejarte dominar por un amor sin rumbo —me dije—. Tú no has nacido para el amor’. Mas era inútil que me preguntase para qué había yo nacido” (174-175). Aunque en un principio se lo niega, Valba acaba reconociendo que el tiempo se detenía al lado de Galo, y acepta que la amargura va ligada al amor, con el sufrimiento que le infringe el otro: “Sólo el dolor que queda recibir de ti, Galo, sólo eso” (187).

La imagen de Galo se entroniza en su interioridad, por lo que encuentra en ese hombre un elegido lazo sanguíneo, más aún cuando se percata que las alianzas fraternas se han quebrantado: “Yo no tenía hermanos; era un fragmento minúsculo de una mala simiente que se pierde y se olvida, que se ignora entre sí. Yo no tenía hermanos y era dueña de mi sangre” (200). Decirse que era dueña de su sangre es para Valba asumir que es dueña de su destino, de su libertad, lo que la impele a confesar que el restaurador era partícipe de lo mismo: “Y mi juventud gritaba: ‘La libertad eres tú, Galo’ [...]. Galo era la libertad, y su

boca tenía un gusto amargo” (200). Valba ha entendido que el libre albedrío es el principio organizador de su existir, pues, como discierne Bajtín, “donde quiera que yo soy, soy libre, y no puedo liberarme del deber ser”.⁸²⁸ Valba experimenta un vivir para sí misma que se vuelca hacia el otro a través de la pasión, porque la vida “es algo temporal que engloba las existencias de los otros”.⁸²⁹ Ese abrazo abarcador de Galo es la esperanza en el amor que transfigura a la protagonista, la hace fuerte y espontánea, porque el amor que visualiza Matute trasciende al amor mundano, a la sensualidad finita; por ello, la joven se siente, por primera vez, hermosa, pues “mi respiración era belleza, y mi piel, y mi boca” (208) y se anima a deslavar sus prejuicios e ir por su inspirador cuando se entera de que partirá de la ciudad. Está decidida a dejar atrás su vida anterior para proyectarse en una nueva existencia, para fundir su sangre renovada con la del ser idealizado:

Huía el cortejo triste de mi infancia, los crujidos de la vieja escalera tenían algo del viento doblándose sobre la tierra seca, pero yo estaba naciendo al amor humano y joven, que suponía ilimitado. Si la juventud de Galo declinaba, yo la prolongaría en la mía. Mi vida se fundiría en la suya y haríamos juntos una sola sangre, un solo río de sangre a través de la tierra; y el río pasaría sobre todos los puentes, y no se detendría, no se detendría jamás (209).

En la narración, percibimos la sensibilización de Valba para el nocturno ritual amoroso; la prosa de Matute se reviste de imágenes que sugieren la relación corpórea entre la joven y el hombre mayor. Transcribimos las líneas que insinúan el erotismo de la iniciada en el piso del restaurador:

... la noche era mía, mía tan sólo y mío su resplandor [...]. Así me bebí toda la sangre de la noche, diciéndome que desentrañaría el porqué del oro en los ojos de Galo, el porqué de su sonrisa y tal vez de mi propia existencia [...]. El amor iba edificando fortalezas, iba edificando la entrega, más allá del brillo nocturno, tal vez en busca de las estrellas, tal vez en busca de la tempestad [...]. No obstante, la noche se apagó. Como la vida, como la carne, tampoco era eterna (209).

Valba sabe que Galo colma sus deseos, pero en sus ojos atisba que no la puede llevar consigo, porque no la amaba: “Lo último que le oí decir fue algo parecido a que me convenía conocer hasta qué punto es importante el amor en la existencia. Parecía un profesor” (210). El atrevimiento de Valba le confiere un estatus de heroína rebelde, pues ir en pos de un hombre para ofrendarse a él es una falta contra la etiqueta y las buenas

⁸²⁸ M. Bajtín, “El todo temporal del héroe. (Problema del hombre interior o del alma”, *Yo también soy... op. cit.* p. 119.

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 114.

costumbres de ese contexto social.⁸³⁰ La experiencia dolorosa del amor deja en la protagonista una frustración necesaria para la madurez; ha traspasado el quicio de la prueba carnal y en el aprendizaje detrás del amor está el padecer, como lo descifró Zambrano: “El amor que es ansia de paraíso obliga a bajar a los infiernos. Como si en la confusa condición humana yaciese un resto de paraíso, un paraíso no destruido, que yace a su vez en el infierno”.⁸³¹ Por eso, Valba se pregunta qué hacer con ese amor; se responde que era preciso enterrarlo en un rincón del corazón, un espacio que la iniciante nombra para cavar y sepultar lo ya muerto: el éxtasis no correspondido.

Las marcas del amor-desamor dejan sus improntas en Valba, la traspasan, porque ella “aspira a otra cosa, y al mirar a su alrededor sólo encuentra torpeza y se vuelve cruel”.⁸³² Frente al vacío de la decepción se aleja y retorna a la aldea con una total indiferencia hacia el mundo, por eso experimenta el hastío en la casa paterna, donde ya nada la satisface:

... y de vez en vez despertaba diciéndome: “Mañana me iré de aquí... ¿A qué he venido...? ¿A qué?”. Pero seguía deambulando de un extremo a otro del huerto, sin siquiera poder detenerme en un recuerdo o bañarme en una nostalgia. Nada lograba herirme ni conmoverme. No me importaba el minuto, el día, el año siguiente (216).

Valba vive las dos caras de la experiencia amorosa: la suya, sustentada en la autenticidad y la libertad perseguida por su ser; la otra, alimentada en la no entrega, y peor aún, en la mentira de los otros, como cuando descubre el engaño de Tito y Alicia, amantes a espaldas de Jacqueline; se promete no ser como ellos. En su iniciación, la joven entiende que en las relaciones amorosas la deshonestidad extingue todo afecto. Para no dejar lugar a dudas, en su relato Matute remarca la crudeza del amor, cuando Valbanera comprueba las desavenencias: Jacqueline se casa con Aldo por despecho a la infidelidad de Tito, situación que más tarde Aldo comprobará al reparar en la indiferencia de su mujer. Por eso, al poco tiempo de haberse marchado con su esposa, Aldo regresa solo a la casa paterna y, después de discutir con su hermano, en un arrebato de celos y fiereza, lo asesina. Valba presencia la tragedia. Al irse definitivamente de la aldea, con los ojos implorantes de Eloy que la acecha en la distancia, cree que en un futuro la experiencia del amor será poco gratificante para ella: “Si algún día volvía a amar, mi sentimiento arrastraría un coro de burlas y parodias. O

⁸³⁰ Cf. J. Fraai, *Rebeldías camufladas... op. cit.*, p. 151.

⁸³¹ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1992, p. 291.

⁸³² R. Romá, *op. cit.*, p. 49.

tal vez mi corazón estaba por fin seco” (212), pero las palabras de Valba figuran el estado de ánimo propio de la decepción. La frustración de la experiencia amorosa deja secuelas amargas en ella, iniciada que después de trasponer el rito se cree imposibilitada para amar en la madurez.⁸³³ La trascendencia de la desilusión de Valba es que explora el desencanto del amor revelado, del amor “sometido a proceso delante de una justicia que es implacable fatalidad [...] juzgado por una conciencia donde no hay lugar para él, ante una razón que se le ha negado. Está como enterrado vivo, viviente, pero sin fuerza creadora”.⁸³⁴ No obstante, el desengaño amoroso es también un preceptor sin palabras, “un verdadero aprendizaje para la muerte [...] que está en la raíz humana”.⁸³⁵

El amor revestido de admiración es una fuerza vital que la adolescente de *Entre visillos* siente pero no es capaz de reconocer, como si se asomara con timidez a su interioridad, precisamente a través de unos visillos. El arrobamiento por Pablo deviene en cierto enamoramiento, aunque ella no se lo confiese; su amiga Alicia le hace ver que con cualquier pretexto habla de él. En casa de Elvira charla del profesor, “porque a nadie le hablo de él, y me hubiera estado allí toda la tarde”, para intercambiar puntos de vista sobre Pablo. Natalia siente predilección por él, en clase lo mira atentamente y le parece “la persona que tengo más cerca de todo el mundo, el mayor amigo” (227). A la salida de una clase busca pretextos para quedarse más tiempo, pero al ver que Pablo tiene prisa se siente invisible y va a los lavabos del instituto para llorar su desencanto. Cuando defiende a su hermana Julia para que la deje el padre unirse a su novio en Madrid, es tal su vehemencia que se figura que es ella la que se quiere casar, pues se sorprende a sí misma cuando no veía delante de sus ojos la cara del novio de su hermana, sino “que veía la cara del profesor de alemán” (228). Sobre el comportamiento íntimo de la joven escribe Marina Mayoral: “el lector se da cuenta antes que Tali de sus sentimientos [...]. Tali no espera correspondencia, ni siquiera se lo plantea”,⁸³⁶ y es que en el espíritu de Natalia ha ocurrido el alumbramiento: ha tomado conciencia de la importancia del pensar diferente y del respeto que le inspira un hombre mayor que también ve la realidad con una perspectiva abierta y enriquecedora.

⁸³³ Después de su decepción amorosa con Edward Rochester, Jane Eyre, protagonista de la novela de Brontë, también se condena en el mismo sentido: “Nunca más conoceré el tributo pagado a la belleza, la juventud y el encanto, porque para nadie más tendré estos atributos. Él me tenía afecto y estaba orgulloso de mí, lo que no volverá a ocurrir con otro hombre” (C. Brontë, *Jane Eyre*, op. cit., p. 514).

⁸³⁴ M. Zambrano, *Dos fragmentos sobre el amor*, Málaga, Begar Ediciones, 1982, p. 22.

⁸³⁵ M. Zambrano, *La razón en la sombra...*, op. cit., p. 570.

⁸³⁶ M. Mayoral, op. cit., p. 41.

La despedida de Julia en la estación del tren, escena que cierra la novela, es narrada desde la óptica de Pablo; a través de su voz trasluce la atracción de la chica hacia su persona: “Me miraba a mí, sobre todo, los ojos llenos de luz en la cara pequeña [...] hasta que la vi pararse en el límite del andén, sin dejar de mirarme. Se le caían lágrimas” (256). Esa manifestación de llanto es ambigua, pues bien pudiera ser que Natalia no sólo estuviera despidiéndose de su hermana, sino de su primer amor, del primer hombre que le demuestra entenderla y que la anima a seguir con sus proyectos intelectuales. Y es por eso que Nati apuntala, contra toda su familia, los arrebatos de Julia por irse a Madrid, un empeño que un espíritu pacato no apoyaría nunca, pero sí la adolescente, quien también es testigo de cómo naufragan las aspiraciones, como es el caso de Elvira, una chica con proyectos artísticos que sólo ha jugado a encarnar el papel de mujer dura y liberada al que renuncia por conveniencia, en aras de un amor fingido, pero que le redituará una situación acomodada; una renuncia a una vida interior a la que aspiraba con creces, un desertar de esos deseos íntimos que alimentaban su identidad personal.

El erotismo de esa ciudad de provincias representada en *Entre visillos* es impostado, prueba de esto es Goyita, una mujer joven sin personalidad propia, toda ella una copia de las otras y de las imágenes de las actrices de cine. Incluso, cuando se mira en el espejo ensaya formas de hablar que ha visto en películas; de este modo, se inventa “una realidad nueva y más seductora, la de la ficción, pero ficción imitada, no personal”.⁸³⁷ Y como Goyita es el resto de las chicas, “personajes anodinos, incapaces de buscar una salida propia y creativa, ya que se mueven siempre a impulsos de otros”.⁸³⁸ Las aspiraciones banales de ese mundo femenino son descritas por el narrador omnisciente de la novela; las chicas casaderas de esa ciudad reducen todo a la búsqueda del hombre ideal, como eran los propósitos a los que alentaba la voz del régimen franquista:

Las chicas sin novio andaban revueltas a cada principio de temporada, pendientes de los chicos conocidos que preparaban oposición de Notarías. Casi todas estaban de acuerdo en que era la mejor salida de la carrera de Derecho, la cosa más segura [...]. Se veían del brazo de un chico maduro, pero juvenil, respetable, pero deportista, yendo a los estrenos de teatros y a conciertos del Palacio de la Música, con abrigo de astracán legítimo; sombrerito pequeño. Teniendo un círculo; seguras y rodeadas de consideración. Masaje en los pechos después de cada nuevo hijo. Dietas para adelgazar sin dejar de comer. Y el marido con Citröen (191).

⁸³⁷ M. Martínez Rodríguez, *op. cit.*, p. 47.

⁸³⁸ *Loc. cit.*

La sexualidad que bulle en esa juventud, a fin de cuentas microcosmos de la *Nueva España*, es reprimida por los vicarios de la Iglesia de los modos más torpes e ingenuos. Como las jóvenes son consideradas dañinas, capaces de desviar las vocaciones sacerdotales, hacen sonar un gong para que las chicas del instituto se oculten de la presencia de los seminaristas y “evitar así probables encuentros turbadores” (207), pues la mujer es la encarnación de lo pecaminoso. Así lo dejaba entrever el padre Venancio Marcos, en un programa radial de 1951, en el que imprecaba a las mujeres por sus coqueteos: “Así, ¡cómo no van a pecar los pobres hombres! La culpa la tienen ellas. ¡Si fuesen un poco más recatadas!”.⁸³⁹ Es la idiosincrasia que es fiel reflejo de la educación sexista y puritana que dicta una visión homogeneizadora a la que se oponen y enfrentan Pablo y Natalia.

La otra bestia erótica del régimen la representaba el cine que, aparte del casino, es otra de las diversiones de la época en ese espacio recreado en la novela de Martín Gaité. El confesor de Julia lo culpa de los pensamientos eróticos de los jóvenes, sobre todo de las mujeres: “El cine, siempre el cine, cuántas veces lo mismo. Ahí está el mal consejero, ese dulce veneno que os mata a todas” (83). Las palabras del cura de la novela son eco de la posición asumida por la jerarquía eclesiástica durante esos represores y mojigatos años: “Son los cines tan grandes destructores de la virilidad moral de los pueblos [...]. El cine es la calamidad más grande que ha caído sobre el mundo desde Adán acá [el cine] es una escuela de perversión”.⁸⁴⁰

Entre visillos nos devuelve una protagonista sui géneris que escapa a la idiosincrasia de una sociedad regida por una dictadura militar y eclesial, y por las costumbres de la aristocracia.⁸⁴¹ En la admiración y en los primeros esgarces amorosos hacia el profesor, funda Natalia sus convicciones. Como ya comentábamos, Pablo Klein es el hombre musa capaz de insuflar en la chica unos deseos por ver más allá de las visiones encharcadas de los otros. Atisbar dentro de sí misma y en las conductas de los otros, con el fin de clarificar su propio rumbo, es práctica habitual en Natalia, así como en otra iniciante de su misma edad, Fernanda, protagonista de *Adolescente*.

⁸³⁹ Ápod L. Alonso Tejada, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 118-119.

⁸⁴¹ Bien lo señaló desde el exilio el escritor Max Aub: “La religión católica, en España, fue y sigue estando al servicio de los que mandan [...]. El gran mantenedor de Franco no es Wall Street, que no se casa con nadie, sino el clero” (*Hablo como hombre*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2002, p. 180).

En el prólogo a la novela de Barberá, José M.^a Gironella destaca los extremos del existir abordados en la narración, aunque el tema amoroso lo considera un lastre de la trama: “por desgracia a la postre el drama da vueltas alrededor del Amor. Carmen Barberá reduce su heroína a un forcejeo del corazón”. Por el contrario, alaba el punto de la finitud: “Aquí y allá brotan relámpagos, compuestos de poesía, ternura y preocupación por la muerte”.⁸⁴² Así pues, Fernanda es un personaje atravesado por estas dos fuerzas de la existencia, aunque, como bien apunta Gironella, el tema amoroso inspira buena parte de su entramado y su adolescente protagonista muestra por momentos no haber superado el, llamado así por Colette Dowling, “complejo de Cenicienta”, la convicción de que la llegada del príncipe azul dará equilibrio y un nuevo sentido a la vida de la mujer,⁸⁴³ pero, al igual que en *Luciérnagas*, en *Adolescente* el amor encontrado por la heroína le es arrebatado por las insanias de la guerra civil; en la novela de Matute el novio es asesinado; en la de Barberá, Jorge, ante el temor por las represalias, huye con su familia, sin saber nunca la respuesta afirmativa de su prometida, clímax que aparta a esta ficción, definitivamente, del ensalzamiento de los finales felices que rematan las existencias de las heroínas de la novela rosa.

Como señala el título de la obra, la historia de Barberá transcurre en una etapa existencial muy precisa, con los cambios físicos y emocionales que la edad de Fernanda Orsini conlleva. La protagonista avista la sucesión del tiempo en el chorro de agua que mana de un grifo en la escuela de monjas. En la infancia le parece el hilo helado “como si cantase con voces y palabras mágicas, bellas cosas del porvenir” (51). En la adolescencia, al ver el agua que se desborda, ya no encuentra en el chorro las sugerencias de aquel tiempo idílico: “Hay canciones que, en ciertas edades, no nos penetra su melodía” (54). Había aprendido, “como todas las educandas adolescentes, a sollozar junto al jardín de invierno”, pero esa melancolía del rincón es “la acumulada angustia de las niñas en edad de tránsito” (54). A los catorce años, a punto de ingresar al instituto, un momento epifánico le advierte que atrás quedó la etapa de la infancia, como en un juego de niños: “Años a venir me sería posible comprobar que fue en aquella tarde, estudiando geografía, cuando se me fue del alma la infancia y el colegio [...]. Se me desprendió con la dulzura y la ignorancia de un

⁸⁴² J. M.^a Gironella, “Doy Fe”, prólogo a *Adolescente*, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁸⁴³ Ápod A. Charlon, “Cambios y permanencias del rol femenino en las relaciones de pareja”, *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, *op. cit.*, p. 56.

barquito de papel arrastrado por el agua de la calle” (92). Fernanda comprende la mentira del tiempo que transcurre, cuando en realidad son los seres los que se van, dejando tras de sí testimonios y huellas de su transcurrir por el mundo. En una lápida lee el nombre de un niño con el que jugaba en su infancia, y no puede dejar de cuestionarse cómo se puede morir alguien tan joven, el sinsentido y el absurdo que puede contener el existir: “Entonces ¿para qué nacemos?” (76), preocupación que entronca con otra que esboza a los quince años en donde ronda la paradoja del existir, los cruces de la vida y la muerte, el sucumbir y el permanecer, eternas preguntas sin verdaderas respuestas; en su mente se le vienen ejemplos de una niña y una muñeca antigua que la llevó a conocer su padre: “Y que una niña que nació haya muerto y no quede rastro, y una muñeca de marfil, que no nació nunca, siga viviendo a través de los siglos. Todo, todo, debería ser sencillo” (129).

A esos cambios de percepciones se agrega, principalmente, el del despertar al sensualismo. En la playa, observa cómo los hombres contemplan con arrobos a una chica que se baña en el mar y sabe del poder de la belleza femenina. Más tarde, en compañía de sus amigas, sorprende a una pareja, detrás de una roca. Ella se pregunta por las intenciones del hombre: “¿Dónde tendría aquella mano y por qué la retiraba?” (67); los ojos rojos del joven la remiten a la casa de su amiga María, a su padre y a su madrastra, a lo turbio que se esconde dentro de los seres. Pero no siente ninguna curiosidad de acechar a un hombre desnudo que pillan detrás de las casetas, como sí tienen morbo sus amigas que van “en pos de visiones nada castas” (70), ávidas de “sorprender las ocultas raíces de la vida” (101). A través de la vista y el oído, Fernanda se adentra en los laberintos de la sexualidad. Sabe que a su edad, a los catorce, los hombres no le gustan, que son antiestéticos, pero, a veces, sus voces sí la agradan. En el último día de las vacaciones estivales experimenta su primer estremecimiento ante un hombre que encuentra en la orilla, al momento de partir hacia su casa; él la toma de la mano y ella describe: “Le miré a los ojos desde lo hondo, desde la entraña de mi ser. Desde el mismo profundo lugar donde a la mujer le crecen los hijos. La niña que mira por vez primera al Hombre lo hace así” (84). Pero ella se marchó dejándolo en la playa, llevándose a casa la sensación de su mirada, de su tacto, el recuerdo del primer entrecruzamiento con la pasión. En las solitarias lecciones del colegio le sobreviene la rememoración del instante del “primer héroe de mi imaginación” (99), al que responde con lágrimas y desesperación: “En el aire existía un contacto que clamaba por mí y me atraía

con la fuerza succionante de un remolino. Y no entendía la razón que me obligaba a detener mi ímpetu sobre la frontera de un vulgar libro de texto” (87). Fernanda reconoce su primer brote febril. El amor de Juan Manuel es el más carnal de todos. Una sensualidad que la llena de miedo, de la que siempre había huido; ante él añora “la pureza del dulce sentimiento que Jorge me tenía y el mismo que yo tenía a Javier. Pero no podía arrancar de mis sentidos el implacable dominio que ejercía Juan Manuel” (229), una influencia arrebatadora, “un pánico repleto de atractivo que siempre se levantaba sobre mi sangre” (231) cada vez que lo recuerda, con la sensación de unos brazos varoniles en su cintura.

Su educación sentimental continúa con un segundo enamoramiento a los quince años. Es una pasión que estimula su libertad de imaginar: “Caminábamos casi callados, viendo nuestras sombras por delante, juntas, a veces descaradamente abrazadas a la luz del sol” (141), pero con Javier llega su primera decepción: se marchó de Tarragona sin despedirse. Pero es un amor que ha dejado huella, pues cuando Javier reaparece en su vida al volver a Tarragona, se siente como Rosario en *Cinco sombras* cada vez que contempla al ser amado. Fernanda confiesa: “Allí estaba la íntima melodía de siempre, sonando en mi corazón, como si un ser invisible abriera la cajita de música cada vez que, ante mí, aparecía Javier” (196).

Una tercera experiencia llega a su vida, y, con ella, la prueba del primer beso. La descripción de esta práctica se emparenta con la novela romántica. Es casi un beso forzado, pero al finalizar, Fernanda mira a Jorge “distinto. Hermoso. Atrayente. Temblando de ansiedad [...] le miré y supe que algo mío estaba allí, a su merced, y que si él quisiera, sin hablar, el triunfo era suyo. Tan solo con repetir el beso” (164). Un ardor en los labios que no la deja dormir. Pero también siente miedo “de aprender la vida. Miedo de saber, quizá, que aquello que mi mente repelía había de gustarme con el tiempo. Miedo a las cosas físicas. A la carne, que tal vez encadenase el magnífico espíritu heredado de Andrés” (169), su padre. Espiritualidad y realidad se confrontan en su interior. Por eso se dice en la feria, cuando pierde a Jorge en el tumulto, que la relación con él no tiene futuro por haberle dado su amor de una vez, sin sorpresas ni misterios, como vencido por el mundo. Pero Jorge le ofrece matrimonio y su finca para vivir allí; en los días en que ella lo piensa, viendo a los niños de la Beneficencia, imagina que tendrá sus propios hijos. A sus diecisiete años, Fernanda acepta el compromiso.

Paralelamente a estas sensaciones gratas, la experiencia sensual de Fernanda se enturbia con lo sicalíptico, representado por Ángel Saturnino, el padre de María, y el ambiente de la casa de su amiga. En su narración, Fernanda recrea la ambigua sensación que la acomete en presencia de los Saturnino, una mezcla morbosa y placentera de que María tuviera madrastra, y no madre. Era “excitante. Entrañaba cosas inesperadas. Crueles. La envidié” (61). En su incertidumbre del despertar carnal, advierte el caos en que se había debatido su sexualidad “exacerbada por el misterio entrevisto del hogar de María; el rendido amor de madre a la naturaleza; el abandono en que dejaban sus tiernas formas las muchachitas en flor de la clase de normalistas; y sobre todo, la oculta lujuria de Ángel Saturnino” (63), aquel hombre obsesionado por “las dos tiernas cumbres que se balanceaban bajo la fina ropa de mi vestido” (102). Su asco por Saturnino se desata cuando lo descubre en la heladería con una muchacha: “Hacía cosas inmundas que yo no veía con claridad porque aquella niña y yo nos miramos profundamente” (155). Se le figura una adolescente monstruosa por su conocimiento carnal de los hombres y siente que en la mirada de la desconocida flotaba su “candor asesinado” (156). Fernanda es una conciencia que descubre en derredor la lujuria y, pese a su escasa experiencia, es capaz de sentir indignación por el comercio carnal y la perversión de los sentires humanos. Es la lucha, que como hemos visto, se entabla entre su cuerpo y su espiritualidad, una batalla que también envuelve a la conciencia de la protagonista de *La isla y los demonios*: la permanencia o la marcha, la castidad o la pasión.

Los demonios habitantes de la isla persuaden a Marta y la sustentan en su convicción y en su problemática: irse de casa. La narración de Laforet tiene como escenario otro microcosmos de la España ultra católica, de ahí que el título sugiera a Nichols que es la “‘confrontación erótica’ en clave moral, por no decir religiosa [de] la propaganda falangista, canalizada desde la Sección Femenina y apoyada oficialmente en la industria editorial y cinematográfica [que] promovía la castidad como la ‘perenne’ virtud de la mujer española”.⁸⁴⁴ Y, como a Valba, Natalia y Fernanda, las primeras ráfagas de erotismo arriban al interior de la adolescente por el conocimiento de un hombre mayor que ella. La primera atracción de Marta hacia alguien del otro sexo se imbuje de admiración y respeto. El artista Pablo es el único que presta atención a los escarceos literarios de la adolescente.

⁸⁴⁴ G. Nichols, *op. cit.*, pp. 138-139.

El primer contacto físico que describe Marta, a través del estilo indirecto libre, es palmariamente sensual: “Y ¡qué agradable y fuerte su mano sujetándole el brazo! Una mano nerviosa, muy morena y manchada de nicotina, pero llena de inteligencia.” (427). Después de ese día en que conoce a Pablo ya no le importa nada de su casa, y sus únicos deseos son penetrar la mente del artista. En su interior, Marta ha escuchado una “extraña llamada, como la trompeta alrededor de Jericó, derrumbaba muros, hacía desaparecer tabiques, habitaciones y gentes que la rodeaban. Allí en la oscuridad, no escuchaba ni sentía más que un hondo y lejano rumor de sangre” (430); es el llamado de *los demonios*, por eso la segunda parte del título de la novela de Laforet puede asociarse con el erotismo en su aspecto más carnal: *los demonios* que azuzan a las buenas conciencias de la sociedad franquista, como piensa Marta sobre esos hogares en los que sería un escándalo que una hija se marchara a buscarse un futuro por otras tierras; en “esas casas llenas de ternura” la hija sólo podría haber salido de ellas “como no fuera por el matrimonio” (528). Y es que en la conciencia de Marta existe la convicción de que las relaciones entre un hombre y una mujer no son pecaminosas o perversas, como ha escuchado, pues alguien que vivía de forma sencilla, como el pintor, “no podía tener esa espesa vanidad de los hombres contra la cual se previene a las muchachas y que enturbia y ensombrece la espontaneidad entre las relaciones de los sexos” (447).

La aparición de Pablo es motivo de turbación para la colegiala, una mezcla de alegría y terror se mezclan cuando piensa en volver a verle. Marta llega a creer que Pablo es un ser superior por vivir en condiciones tan llanas, sin mayores pretensiones, y no se asusta de sus sentimientos hacia él, pues los considera puros y desinteresados: “Si alguien supiera todo lo que yo quiero a Pablo, todos mis sueños de marcharme, y además de hacer algo, de escribir algo [...] que quede para siempre [...] le aborrecería... Excepto si fuese Pablo mismo” (491). La vida de la adolescente se debate entre un antes y un después de la llegada del pintor, lo que la orienta a concienciarse, mientras vaga por la ciudad, sobre lo que ha sido su existencia. Su mirada y sus sentidos se han dotado de una nueva luminosidad. El mercado con sus olores a fritos y mugre, sus moscas y sus borrachos se le figuran un atrayente espacio por donde se “dejaba vivir” y tenía para ella “aquel ambiente un encanto tan fascinador. Quizá fuese únicamente porque era nuevo, distinto de todo lo que la niña había tenido siempre por costumbre” (461). Después de este nuevo mirar, Marta adquiere

conciencia plena de que siente atracción por Pablo, pero en su incipiente madurez se cuestiona a sí misma sobre un hipotético futuro con ese hombre casado, aunque geográficamente lejos de su mujer, y que no le demuestra más que simpatía: “Realidad, Marta Camino, ¿qué esperas de este hombre, de este amigo? No te va a dar nada. No lo amas. Nunca te abrazará, nunca te dará hijos [...]. La vida para una mujer es amor y realidad” (465). Por eso, el sentir amoroso es titubeo dentro de Marta, y tiene “todas las vacilaciones, los temblores, las dichas e inquietudes que este sentimiento ocasiona en la adolescencia [pero] ni siquiera sabía que era amor lo que la había trastornado”.⁸⁴⁵

Ante las confidencias de Pablo sobre el amor a su mujer, una “roja”, Marta le confiesa, en un exceso de sinceridad, su sentimiento al pintor: “Nunca... nunca le he querido tanto como esta noche. Nunca, ni cuando me enamore, querré a nadie tanto como a usted” (477). Y esa noche le pareció, por primera vez en su vida, que era hermoso llorar como lo había hecho cuando el pintor la dejó sola en la puerta de su casa. Y gracias a ese sentimiento “había crecido mucho. Pero ni siquiera lo pensó” (478). Ella se siente orgullosa de ser la mejor amiga y confidente de un gran hombre que había arribado a la isla para alumbrar su vida. Por eso, es grande su decepción cuando Pablo la rechaza y ya no quiere seguir charlando con ella con el pretexto de las habladurías de la gente, pero gracias al trato con ese hombre, Marta adquiere conciencia de su entrada a otra etapa de vida y que ha dejado definitivamente de ser una niña. En esos meses de no charlar con él, siente que ha crecido, que se ha hecho una mujer.

Durante el tiempo que se separa del pintor, y tal vez para calmar a sus “demonios”, entabla relaciones con Sixto, un oficial que permanece en la isla para recuperarse de sus heridas de guerra, y con el que Marta ensaya su primer acercamiento físico hacia el otro sexo; ella queda admirada del cuerpo del chico cuando lo ve surgir del mar y lo compara con su demonio Alcorah, el dios de sus leyendas. Luego de compartir horas en esos días de playa, se besan en una barca “con una limpia e inocente voluptuosidad” (496), primeros besos apasionados que contrastan con los primeros roces de las heroínas de las otras novelas de formación, como en *Los Abel*, *Nada*, *Nosotros*, *los Rivero* y *Luciérnagas*, raptos que escandalizan a las buenas conciencias que son testigos del escarceo pasional. En consecuencia, José, su tutor, se erige en férreo defensor de la castidad de su hermanastra,

⁸⁴⁵ G. Illares Adaro, *op. cit.*, p. 45.

como demuestra el maltrato que le da cuando se entera del noviazgo. Pero Marta considera que aunque ese muchacho quiera casarse, ella no desea enterrar sus ímpetus, su adolescencia salvaje, pues “siente en sí la herencia paterna de un irrefrenable afán de vagabundeo y vida bohemia”.⁸⁴⁶ En este sentido, desde la confrontación entre el texto y su contexto, la obra puede ser leída como un cuestionamiento hacia la abnegación femenina y la felicidad y el amor que proporcionaba la familia, ideología proclamada por la mistificación franquista cuyo discurso se sustentaba en la huida de los “demonios”.⁸⁴⁷

Y, como acontece con Valba, Natalia y Fernanda, el aprendizaje erótico de Marta se complementa a través de los comportamientos de los seres que la rodean. Una forma de sepultar y menoscabar los enlaces amorosos es la que Marta ha aprendido de Pino, su antagonista y antipedagoga en el relato. Su cuñada disfruta revelando a la adolescente la exacerbación morbosa de lo sexual, a tal grado que acaba repeliéndole la voz de Pino que insiste en ir “descubriéndole un mundo sucio, hirviente [vinculado con] los secretos de las relaciones corporales entre los hombres y las mujeres” (380). Ante un “desesperado afán de pureza” (380), la adolescente se refugia en sus sueños y en sus libros al sentir horror de sí misma por escuchar con tanta avidez aquel “fangal de confidencias” que inventaba la mujer de su hermano. Tal vez por estos caracteres contradictorios, un crítico juzgó a Marta de personaje con “rasgos visibles de fatuidad y de sadismo [...] un alma desequilibrada, a un tiempo desolada y cursi, de inconsciente y frenético egoísmo”.⁸⁴⁸ Y de las confidencias que sobre su relación con su mujer le hace Pablo, sabe que no es bueno para el quehacer artístico supeditar la vocación a la pasión, al enamoramiento que puede derivar en un “demonio que no te deseo que te coja nunca” (477). Su “aprender del padecer” de lo que otro ha vivido, le dispensa el conocimiento de la condición humana: “Por lo menos había comprendido cuánto dolor cabe dentro del alma de otra persona; y eso ya era mucho” (618). Desde este conocimiento, “su nueva sabiduría” de la vida, entiende que el sentir de Pablo por su mujer puede ser más grande que su pasión por la pintura: Pablo no era tan artista como para, en aras de su arte, renunciar a la vida cómoda con su mujer y dejar de depender de su personalidad. Marta es capaz de entender que el amor destruye lo que inventa, un

⁸⁴⁶ J. Castillo Puche, “*La isla y los demonios*, segunda novela y segundo éxito de Carmen Laforet”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 30, junio 1952, p. 385.

⁸⁴⁷ *Ibíd.*, p. 151.

⁸⁴⁸ E. de Nora, *op. cit.*, p. 149.

saber que envuelve también, aunque de un modo trágico, el existir de Soledad, heroína de *Luciérnagas*.

Una etapa previa a la guerra, más tres años de contienda civil, marca la infancia, adolescencia y juventud de Soledad. Un tiempo referencial histórico muy preciso enmarca a la novela. En este sentido, lo que escribiera Laureano Bonet sobre *Las últimas horas* (1950), novela de Suárez Carreño, bien podría adjudicársele a la narración de Matute, pues en ambas obras sus autores pretenden capturar ese ambiente amargo donde sobresalen jóvenes golfos, cínicos e impasibles, resentidos sociales, egocéntricos y de instintos animalescos para la sobrevivencia, todo un “anhelo de capturar un ánimo colectivo malsano, turbio, angustioso [...] una enfermedad sociológica”.⁸⁴⁹ Dentro de este espíritu colectivo patógeno, sobreviene el despertar de Sol al mundo.

Los primeros acercamientos hacia el amor y el cuerpo humano ocurren en el colegio, cuando escucha y lee historias de vírgenes mártires, unos primeros atisbos que se recubren de repugnancia y perplejidad por ese mundo monstruoso al que Dios había enviado a sus criaturas para ser inmoladas. Su aversión a la carnalidad humana se disipa tiempo después, cuando en la montaña escucha lo orgullosa que estaba su abuela por haber dado diez hijos al mundo. En el último año de clase despierta al universo de los sentidos a través del éxtasis: en la edad de las súbitas tristezas y las alegrías inmotivadas, en la entrada a “la edad de la sed, de los sueños de perfección [y] de las sacudidas puerilmente místicas” (21), experimenta un ramalazo de erotismo contemplativo al enamorarse de Jesucristo y su condición humana. En su “hambre de belleza” (21) escribe una oración personal a su ser amado, pero el acto es reprimido por una monja que arroja al fuego su escrito. La catalogan “una criatura acechada por el diablo, con la cabeza llena de malos pensamientos y poca fe en el corazón” (23). El exceso de la monja y la incompreensión la confirman en la idea de que en la vida todo es un poco estúpido y confuso. Hay que cuidarse de las tentaciones, le predicán en Saint-Paul.

La desazón por un ser de carne y hueso llega en el verano de sus quince años, una mezcla de amistad y platónico amor (como en la protagonista de *Entre visillos*) que experimenta por el maestro, un hombre que su padre contrata para dar clase particulares a los dos hermanos. Boloix escucha atentamente sus dudas y es “el único que se interesó una

⁸⁴⁹ L. Bonet, “Narrativa: primera posguerra”..., *op.cit.*, p. 323.

vez por su corazón y por sus pensamientos. No lo podía olvidar” (128). Pero los ojos de la abuela escrutan más allá de las intenciones puras y reprende a la nieta con el argumento de que era impropia e indecorosa esa amistad, pero la prohibición incita a Sol a buscar con más ahínco al instructor, hasta que la anciana obliga a la adolescente a volver a Barcelona. Años después, en plena guerra y por motivos de trabajo, Sol vuelve a encontrarse con Boloix, y recuerda “aquel tiempo en que sintió por él un amor vago, ligero, inconcreto” (126). El profesor, un mutilado de las piernas, es un héroe de guerra y dirige la escuela para obreros en la que ayuda la joven. Sol reconoce que él era la única persona en la que podía confiar, lo sentía como un refugio ante la soledad, el miedo y el hambre de esos últimos tiempos, por eso, después de que lo asistía en las clases nocturnas, se quedaba un rato para charlar. Mientras está en el despacho de Ramón se pregunta si todo lo padecido no encuentra justificación en el amor: “[...] le pareció extraño, absolutamente nuevo y extraño, que alguien pudiera amarla [...]. Oyó hablar mucho del amor, pero no había amado nunca” (135). Esta es una nueva sacudida en su vida, algo ambiguo, pero el primer acercamiento físico con Ramón no es gratificante, tanto la mano en su hombro como el contacto con sus labios no son experiencias bellas, como también sucede a Valba en *Los Abel*, y se aparta bruscamente de él:

... contempló aquella mano y súbita, inesperadamente, su visión le produjo repugnancia, al tiempo que una rara ternura intentaba abrirse paso [...]. Aquella mano, caliente y húmeda, la obsesionaba. Parecía que se le hubiese pegado a la piel y que ya nunca podría despegársela [...]. Con aversión profunda, intentó eludir su lengua viscosa, su saliva. Sentía resbalar sobre su cuerpo aquella mano y le pareció que crecía monstruosamente en peso, en calor, envolviéndola totalmente [...]. Los ojos y la boca entreabierta de Ramón le repelían (136).

Así como el beso del acólito se le figura a Ana Ozores un vientre viscoso de sapo (*La Regenta* de Clarín), para Sol es repugnante la relación entre ese húmedo palpamiento y el amor, al grado de figurársele una torpeza; el amor carnal le parece pobre, limitado y vacío, aunque tal vez Ramón hubiera querido convertirse, mediante el roce con la pasión, en un ser superior, “transformarse en un ser nuevo. Vagamente, pensó en las crisálidas debatiéndose en el misterio de su caperuza de seda” (137).⁸⁵⁰ La visión de Ramón en

⁸⁵⁰ En la edición de *En esta tierra*, dice la voz narrativa que el intento le pareció a Sol “pobre, primitivo, limitado y vacío”. Y después de “transformarse en un ser nuevo” vienen palabras agregadas: “pero a Sol le pareció un gusano babeándole suciamente, aún sin rastro de luz. Vagamente, pensó en las crisálidas debatiéndose en el misterio de su caperuza de seda”. La imagen de Ramón en la primera edición se carga de adjetivos que se relacionan más con el asco. Las cursivas son nuestras (A. M. Matute, *En esta tierra*, op. cit., p. 129).

muletas se le figura grotesca, de ahí que la conmoción cruda del primer acercamiento con el otro sexo la haga sacar en claro que su único lugar era “estar en sí misma, su refugio en su propia conciencia” (137). Deja el lugar de trabajo y se promete no volver a ver a Ramón. Siente culpabilidad y arrepentimiento por lo sucedido, por lo que se dice que no le gustaba vivir. Se reconoce cruel al saber que “el amor es esto y no otra cosa” (137), y advierte que tiene miedo de vivir.

En el cerco que la brutalidad impone a su vida, Sol conoce la historia tormentosa de Cloti, la chica obrera con la que convive durante un tiempo en el piso de la madre de Sol, y por la que siente curiosidad y compasión. Sol es testigo del dolor y el desamparo que han tocado a los demás. Cloti gusta narrarle su vida, porque, según ella, quiere espabilarla. Desde los catorce años, obligada por la necesidad, se prostituye, por lo que la muchacha opina que el amor era otra más de las estupideces humanas. A sus diecisiete años, cuando estalló la guerra, Cloti dejó de comerciar con su cuerpo, y se lanzó a la calles para luchar junto a sus hermanos. La chica es el espejo en el que la vida de Sol nunca se ha reflejado. En la obrera anida la frustración, el rencor y un amor enfermo, sentimientos que seguramente se alimentarían en Sol de haberse entregado sin amor a Boloix, piensa la iniciada.

Tal como examina Buckley sobre las relaciones amorosas que ocurren en los *Bildungsromane* ingleses, en *Luciérnagas*, como también en *Los Abel* (Eloy-Galo), existen dos pruebas: una humillante, otra edificante. A la primera corresponde la experiencia de Sol con Boloix; la relación sincera y constructiva es la que palpita con Cristián, correspondencia que surge en medio del caos y de las manifestaciones de Tánatos, pues lo conoce cuando Daniel, el hermano menor de Cristián, se está muriendo en su habitación, en pleno bombardeo, mientras ella, en el rellano de las escaleras del piso, siente que algo nace dentro de su ser al reclinar su cabeza en Cristián: “Parecían escuchar a la vez el rumor de una misma sangre” (169). En ese lapso nocturno comparten confidencias y una botella de coñac. Sol siente por el joven una rara atracción producida por la destrucción a su alrededor. El vacío de la muerte los une: “sus manos seguían aferradas una a la otra, como la única compañía, como si estuviesen ligadas definitivamente por una fuerza desconocida [...] unidos para siempre en la vida por algo confuso (242-244). Sol reconoce que un sentimiento amoroso prorrumpe entre la destrucción: “Sentía a Cristián cercano, cómplice,

como nunca sintió a nadie, como si estuvieran juntos desde mucho antes de haber nacido” (258). Y a partir de estas revelaciones ya no quieren separarse; cuando parten a esa especie de tierra prometida que es la casa del hermano muerto, viven un tiempo burbuja que los protege de las inclemencias de la vida irracional que los encierra, lo que lleva a Cristián a reconocer que había “un pacto, aunque no lo hayamos dicho, algo como un juramento entre nosotros...” (246). En esa soledad Sol presiente que estaban “desprendidos del mundo [y que] su amor se mantenía como un fuego en el silencio, consciente de todas las amenazas, del final de todas las cosas” (269), pero también que son luciérnagas, criaturas errantes con la cabeza encendida, pero no por eso “dejaba de amarle. No por eso se sentía lejana a él, aún se sabía más inclinada a no abandonarle [...]. Tal vez amaba a Cristián, pensó, por su fragilidad” (261-269).

Al amparo de la intensa iniciación amorosa vivida en unos cuantos días, la pareja protagonista de *Luciérnagas* cree que ya nada podrá separarlos, que sus vidas han quedado selladas por un amor irremediable, impulsado por una luminosidad “interna y misteriosa” que los vincula. Y del misterio del primer amor sobreviene un amor más terrenal, más humano: “el amor empapado de sufrimiento, el amor eternamente desamparado de los hombres” (289). En esos días imprecisos que viven en la casa de Pablo, Sol siente que descubren un amor sin límites, como si les hubiesen vaciado la memoria: “¡Yo no sabía que esto podía sentirse así! No comprendo qué cosa extraña es este sentimiento” (292), es lo que días después confesaría Sol a su madre. Aún en la separación, cuando Sol lo busca en las cárceles, se siente insuflada por un nuevo deseo de vivir y reconstruirlo todo. Del recuerdo de Cristián saca la fortaleza para empezar a vivir otra existencia, por eso considera que “¡tenemos tanta fuerza para empezar! [...]. Yo soy de los que han de empezar todos los días, todos los días...” (293), exclama convencida. Ya nadie puede arrancarle “su deseo de vida, como revelado mágicamente” (295), y más con la ilusión de que carga en su vientre la semilla de una nueva vida que empieza a latir dentro de ella: “... en lo hondo de su vientre un charquito vidrioso se hinchaba, se hinchaba. Un mundo alboreaba en ella [...]. Y estaba en ella, con ella, dentro de ella con sus propios cielos, con las rejas de su cárcel, con su dolor y el lejano canto de los pájaros [...]. Aunque no esperase un hijo suyo, sería así, aunque no lo tuviese nunca” (284-291).

Esta novela de Matute es peculiar por incluir dentro de su anécdota el embarazo de la joven protagonista, situación que refuerza el espíritu del relato: en la crueldad y la barbarie de la guerra, es posible la continuidad de la vida, la esperanza prolongada en un nuevo ser. Son los entrecruzamientos que ineludiblemente acontecen en el existir humano, y donde Eros y Tánatos son también protagonistas. Lo razona Abbagnano cuando esgrime que “el nacimiento y la muerte no son los términos extremos entre los cuales corre la existencia, son determinaciones fundamentales de la existencia, constitutivas de su esencia. La existencia es, en su naturaleza misma, nacimiento y muerte”.⁸⁵¹

Un tiempo del nacer de la esperanza pero truncado también por la fatalidad, traspasa la historia de cinco hermanas, principalmente la de Rosario, diarista en *Cinco sombras*. Por su voz lírica que atribuye “igual importancia a la intuición y al razonamiento, sin despreciar la espontaneidad”⁸⁵², seguimos el proceso de transformación que el descubrimiento del amor deja en su autora. Al igual que Nati en relación con Pablo, y de Marta con el pintor, Rosario se niega a admitir que atraviesa una experiencia inédita: la idílica atracción por Diego, pues en un principio toma la relación como una estrecha amistad, un irse acostumbrando a su presencia cotidiana: “Me hubiera gustado contemplar con él la altura enorme de los árboles y la techumbre de ramas [...]. Pero no estaba. No estaba en la ciudad” (213). El cruce de sentimientos que la presencia de Diego causa en Rosario, la lleva a ponderar la manifestación de los repentinos extremos de la existencia: “Quizás sea siempre así, y cuando algo verdaderamente importante nos ocurre, algo que ha de cambiar nuestra vida, que ha de ser nuestra vida o nuestra muerte, sonreímos tranquilos, sin que nada nos anuncie el portento” (216). Diego es el único hombre ajeno al ámbito familiar que el rígido padre permite en amistad a las jóvenes, y es también su único contacto con el exterior. Por las continuas visitas que hace a la casa, por motivos de trabajo, Diego se convierte en intermediario y, de alguna forma, en el preceptor de las mujeres, como relata el viejo a Julia: “... les contaba cosas del mundo, de mi ciudad, que les sonaba como un sueño” (25). Diego reconoce que su presencia ejercía una “tutoría espiritual” sobre las hermanas (78), y es cómplice cuando todas apoyan la boda de Isabel, en la ignorancia del padre. Las enseña a bailar y cuando sabe que sólo salen para asistir a misa en compañía del

⁸⁵¹ N. Abbagnano, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁵² B. Ciplijauskaitė, *La construcción del yo femenino en la literatura*, *op. cit.*, 2004, p. 313.

ama de llaves, propone al padre llevarlas de paseo por la montaña; pretende para ellas otras experiencias: “Quería que sus pies sintieran ante sí la infinidad de posibles caminos, y sus cuerpos la presión del aire ilimitado, y sus ojos la amplitud de ilimitados horizontes [así las siente] embriagadas de lluvia y de sol y de espacio” (46-48).

Antes de la aparición de Diego en casa de las hermanas, la sensación de inestabilidad en el mundo es notoria en las percepciones de Rosario; es palpable su no pertenencia a un espacio que no siente suyo, y sus sentimientos son ambivalentes, como cuando caminan con el padre en un jardín de esa ciudad enclavada en el norte. Rosario se siente feliz por disfrutar de la naturaleza y creerse cercana a ese ámbito, tal vez por recordar que a ese lugar iban de paseo con la madre, pero también se siente ajena al mirar a los otros, insegura por no tener su lugar en el mundo, “angustiada, porque no acabo de sentirme enteramente parte de ello [...] si aquellos árboles y aquellos bancos les pertenecen a ellos, porque los conocen desde pequeños” (210).

La primera experiencia apasionada nace de la aproximación física, cuando Rosario intenta silbar y Diego la besa sorpresivamente en la boca; es una cercanía que queda apuntada en el diario como algo inolvidable, aunque no parece tener mayor importancia; más imborrable es cuando el muchacho la toma de la mano en la montaña rusa; tal acercamiento a su cuerpo produce en su ánimo una nunca sentida impresión, y de ello deja constancia en su escritura: “Su mano me comunicaba tal seguridad y era tan dulce su contacto, que cerré los ojos para sentirme rodar por los aires, desligada por la tierra, libre y sola, sin más apoyo que el que sentía en mi mano sujeta; en mi mano que creció y creció hasta convertirse en lo único sensible de todo mi cuerpo... No tenía miedo” (206-207). A través de ese segundo contacto con la piel de Diego, advierte la seguridad que necesita para encontrar su lugar en el mundo, y se confiesa que no le hubiera importado morir en esos momentos. La caricia del otro la hace sentirse alguien, no un simple objeto, como es el trato déspota de su padre. Aunque reconoce que la experiencia amorosa desata tormentas internas, asume las consecuencias que ocasiona en su ánimo la llegada del destinatario de sus recién descubiertos afectos:

... en cuanto se abre la puerta y le veo ante mí, se me calma la angustia y me quedo tranquila y en paz [...] toda mi vida cambió desde entonces: de aquella apacible tranquilidad a este encendido y dulce desasosiego [...]. He perdido la paz de mi corazón. Estoy inquieta, y no sé ver con claridad qué es lo que causa mi inquietud. Mi vida está agitada y turbia como un estanque al que arrojaran piedras [...]. Sólo con verte, sé que se aquietaría esta

angustia que me come por dentro. Sólo con verte me quedaría tranquila y en paz, como entonces, cuando aún no sabía (208-226).

La erotización del lenguaje corporal es para Rosario una fuerza desconocida que la trastoca hasta acercarla a la histeria, pues quisiera palparle la mano a Diego para “llorar sobre ella, o reír locamente, hasta llorar” (217), una pasión que la hace compararse con la fragilidad de la hoja de un árbol que flota en un río. Este nuevo saber identificado por Rosario subvierte sus sentidos: sobreviene el miedo al abandono por parte de Diego, el temor al olvido que la devolvería a la condición de objeto. Gracias a las atenciones del chico se atisba persona, por eso, en la escritura de su diario es protagonista de su discurso, un sujeto dueño de la palabra que da vida a las lecturas que realiza de su entorno, aunque la fortaleza la encuentra en su enamorado y protector, al que sueña con su mano en el hombro, “al lado mío, grande y fuerte” (227), por el que siente “a veces un deseo irresistible de esconder en tu hombro mi cabeza” (229), y el que la hace cuestionarse dentro de sus sentires: “¿Cómo decirte con palabras cómo te quiero?” (226).

Entre todas las protagonistas de nuestro estudio, la experiencia amorosa de Rosario es la más convencional por idílica. Las reflexiones de la protagonista no abundan en las honduras de Eros, pero sí la dota de autoconciencia: la hacen volcarse sobre sí misma, sobre su condición y su realidad, consciente de que el peso de la tradición patriarcal le ha asignado un limitado rol en función de su sexo. Las páginas del diario contenidas en la novela de Galvarriato, y que celosamente mantiene a salvo de miradas extrañas, centran su importancia en la independencia que la escritura ofrece a Rosario, una especie de evasión silenciosa y de transgresión oblicua a la falta de libertad establecida y a los modelos de identidad impuestos por la autoridad paterna. El obligado encierro doméstico, el escaso contacto con el exterior, sólo pueden proporcionarle una visión fragmentada del amor, traspasada por halos trágicos.

El mismo papel del padre autoritario en *Cinco sombras*, lo ejecuta la madre en *Nosotros, los Rivero*. Ése es el origen de los constantes conflictos entre Lena y su progenitora, representante de una sociedad ultraconservadora que tiene bien demarcados los roles de género, desavenencias que no cesan hasta la muerte de la madre: “Ya no volverá a decirme que soy fea y sin gracia, sin una pizca de coquetería, que parezco una sufragista inglesa [...]. Y a ella le parecía que caminaba yo con pasos torpes y desmañados, como las

hembras absurdas que tratan de imitar en todo a los hombres” (315). La visión de la “auténtica mujer” es la que mantiene a toda costa la señora Rivero, apreciación que coincide con las enseñanzas del nacionalcatolicismo vigente, sobre todo, en las dos primeras décadas de posguerra: al matrimonio debía irse como a una obligación santa, para dar hijos al Cielo y a la Patria, sometándose la mujer resignadamente al marido; por eso, todas las manifestaciones externas del amor eran propias de mujeres perdidas, idea que también comparte la solterona tía cuando recomienda a Lena que se cuide al salir sola con los hombres: “Los hombres... ya se sabe lo que buscan los hombres” (353).

En su hermanastra Heidi descubre Lena las expansiones del instinto erótico, rodeada siempre de fiestas, bailes y pretendientes. Lena es todo lo contrario, como dice Cheni, el ayudante de la tienda: “No era una niña muy atractiva. Más que una niña parecía un muchacho...” (120). Y como toda adolescente de “carácter variable y tornadizo”, Lena admira a Heidi por su carácter desparpajado, y juega por un momento a ser esa muchacha coqueta: se pone sus ropas y se mira en el tocador, pero el “espejo devolvía a Lena Rivero una imagen poco grata a sus ansias de mujer” (114). Ella no se siente identificada con esa imagen impostada que le devuelve el azogue, a pesar de que el tocador es una alegoría donde se oficia “como un altar y al que ella misma había confiado sus primeras inquietudes de mujer” (137). Reconoce que ella no es Heidi y que tiene marcada su propia personalidad, ajena a los sueños de esa muchacha que, como los vacuos personajes de *Entre visillos*, representa los intereses de cierta femineidad de la época, la chica frívola preocupada por una buena boda y la vida resuelta por un hombre; comentaba Heidi en sus arrebatos oníricos: “Entonces tendré joyas y pieles y automóviles. Pisaré sobre alfombras que amortigüen el ruido de mis pasos. Viajaré por el extranjero”. (98). A pesar de su liviandad, Lena resiente que Heidi se haya tenido que marchar por culpa de las habladurías y los enconos contra su persona. Lena presiente que así como cortaron las iniciativas de la muchacha, lo mismo haría esa sociedad con ella, como muy pronto puede comprobar a través de las conductas timoratas e hipócritas a su alrededor.

Los brotes imaginativos de la púber se ven reflejados en los primeros versos que escribe. Son poemas que a los ojos del capitán Jáuregui, amigo de la familia, están cargados de sensualidad, por lo que empieza a mirar a Lena de un modo concupiscente; entiende que “en sus manos estaba la adolescencia de aquella criatura que se asomaba a la vida, ansiosa

de conocerlo todo” (204), por eso quiere ser el iniciador sexual de la muchacha. Para lograr su objetivo, el varón la cita una tarde en la catedral de Oviedo —como en la escena de *La Regenta*—, a la hora más despoblada, para deslumbrarla y seducirla con su traje de gala, como un príncipe, con su capa azul y roja. Traspasar la puerta de la catedral la desliza hacia otro estado de conciencia, pues se ha producido el cruce de un umbral. La catedral conjunta lo profano con lo sagrado; es el espacio donde el capitán cree excitarla mostrándole estampas obscenas, y “antes de que la muchacha pudiera impedirlo, aplastó sus gruesos labios sobre la boca de ella” (212), pero Lena no se deja besar, forcejea y lo mira con odio. La experiencia del primer beso no es gratificante para la adolescente, caso semejante al de las heroínas Valba, Sol y Andrea. Cuando el capitán se retira de la catedral indignado por fracasar en la seducción, Lena limpia sus labios con el dorso de su mano y al recordar las estampas de escenas sexuales que le ha enseñado Jáuregui, siente repulsión. Lena no comprende la actitud del capitán y su lenguaje grosero, por eso se le viene abajo la imagen bienhechora que tenía del amigo. Después de su desagradable iniciación erótica, es sacudida por una racha de misticismo que le dura un año: asiste diariamente a la iglesia para visitar la estatua de un Cristo flagelado que tanto la conmueve. La joven protagonista creada por Dolores Medio es, de todas las iniciadas que hemos estado analizando, la que menos se deja llevar por los entrecruzamientos eróticos. Ningún personaje masculino dentro de la novela despierta sus sentires amorosos, y poco describe la voz narrativa de sus atisbos sobre las relaciones de los otros.

Caso contrario es el de Andrea, pues, aunque igualmente inexperta, gracias a su estancia en el piso de la calle Aribau “llega a apreciar las vicisitudes del alma y a conocerse a sí misma durante el año que pasa en ese ambiente”.⁸⁵³ A través de su relato que es *Nada*, Andrea se ocupa de “exponer el creciente conocimiento por parte de ella de las emociones y de los motivos de los hombres en general y de sí misma en particular”.⁸⁵⁴

Los instrumentos de la heroína son los sentidos, aliados de su experiencia erótica. Gracias a la apertura del gusto, el olfato, la vista, el oído y el tacto, Andrea va traspasando el rito de iniciación a la madurez que la lleva a descubrir realidades no sospechadas, como anuncia el romance titulado “Nada” de Juan Ramón Jiménez, que sirve de exergo a la

⁸⁵³ D. Foster, “*Nada* de Carmen Laforet (Ejemplo de neo-romance en la novela...)”, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁵⁴ *Ibíd.*, p. 44.

novela de Laforet: “A veces un gusto amargo,/Un olor malo, una rara/Luz, un tono desacorde,/Un contacto que desgana,/Como realidades fijas/Nuestros sentidos alcanzan/Y nos parece que son/La verdad no sospechada...”. Este paratexto de la novela también nos introduce en el poder de los sentidos para acceder a la verdad y no de las ideas, sino de las sensaciones, las más de las veces negativas. Es así como la estimulación de los sentidos de Andrea se acompaña “de [un] pensar y reaccionar [...] que es profundo, [que] es la verdad [...] de su historia”.⁸⁵⁵ Desde su sagacidad atisba, por ejemplo, los entresijos de la experiencia amorosa a través de los comportamientos ajenos. Es testigo mudo de los gritos y los golpes entre Juan y Gloria, una enfermiza realidad que llama su atención por existir violencias en vez de diálogos. Gloria cuenta a la joven los inicios idílicos de la relación, desde la guerra, hasta que comienzan a devastarse los sentires: “Me estaba dando cuenta yo, por primera vez, de que todo sigue, se hace gris, se arruina viviendo. De que no hay final en nuestra historia hasta que llega la muerte y el cuerpo se deshace” (233). En ese vivir entre sombras y pasiones, Andrea trata de entender los hilos que se esparcen y enredan alrededor de los hombres y sus palabras. En este penetrar en las entrañas de su medio ambiente, reside buena parte del aprendizaje de Andrea, al aguzar la mirada capta, como también Fernanda en *Adolescente*, que la vida es enrevesada y absurda: “Tragedias estúpidas. Lágrimas inútiles. Así empezaba a aparecerme la vida entonces” (248). Aunque a ella le pareciese que por aquel entonces no había aprendido *nada*.

La perspicacia de sus entendimientos se centra también en el trato entrañable que se desenvuelve entre Ena y Jaime, un vínculo que, según Andrea, ilumina su existencia. Contraria a la relación de su tío Juan, el noviazgo de sus amigos marcha aparentemente por los raíles de la vida resuelta y cómoda, pero cuando Ena decide concluir el noviazgo, Andrea percibe el mundo de las apariencias, y se dice: “Me era imposible creer en la belleza y la verdad de los sentimientos humanos [...] al pensar que todo aquello que reflejaban los ojos de Ena [...] se hubiera desvanecido en un momento, sin dejar rastro” (196). Ante los ojos de la joven todo es transitorio: “el tiempo, la vida, la muerte, problemas que se le presentan a todos los humanos, tienen en [Andrea] una relación directa con lo que es y deja de ser en su vida”.⁸⁵⁶

⁸⁵⁵ *Ibíd.*, p. 51.

⁸⁵⁶ G. Illanes Adaro, *op. cit.*, pp. 30-31.

Nada es como aparenta ser, vuelve a experimentar la chica cuando se entera de la relación intensa pero amarga que de jóvenes mantuvieron su tío Román y la madre de Ena. En Román encuentra la encarnación de la duplicidad humana: capaz de producir y crear arpegios hermosos, pero también de procurar la destrucción de los sentimientos de los otros, el regodeo en el dolor y en el cinismo, pues también se entera por boca de Margarita que Román aceptó dinero de su padre para dejarla en paz. Es un ser incapaz de establecer lazos afectivos con sus semejantes, capaz de marchitar todo vínculo amoroso; Andrea se entera también que Román y Gloria tuvieron en el pasado un flirteo, antes de que Gloria se casara con Juan, por eso, reconoce Andrea, no es capaz de razonar las palabras ni los hilos que mueven a los seres humanos: “No una muchacha como era yo entonces” (194), esa muchacha de tez oscura y de ojos claros que es considerada distinta, tanto por Ena como por los muchachos bohemios del estudio de Guíxols que la invitan a asistir a sus tertulias donde nunca ha ido una chica, porque, según ellos, se asustarían del polvo y dirían las tonterías “de esas que suelen decir todas” (143). Además, esos chicos hijos de industriales y burgueses se sorprenden de que Andrea no se pinte la cara, por lo que es considerada como una chica “rara” o infrecuente.⁸⁵⁷

Al romperse los lazos amistosos entre Ena y Andrea, “el amor es el sustituto de la amistad como factor que le da energías, fuerza y confianza en su incorporarse al mundo nuevo”.⁸⁵⁸ Andrea recurre a Pons y a su imagen protectora cuando siente que el aprecio de Ena se desvanece. Pero en la ruptura de su enlace subyace el aprendizaje de la inestabilidad y finitud de los proyectos humanos, de que nada tiene carácter eterno. Su vida cambia al variar la rutina que se había ya trazado en Barcelona, con sus tardes de estudio, veladas artísticas y cenas en casa de Ena; por eso, siente terror al “pensar en cómo los elementos de mi vida aparecían y se disolvían para siempre apenas empezaba a considerarlos como inmutables” (142).

En la ausencia de Ena llegan para integrarse a su experiencia vital los tratos con los hombres, pero de los iniciales esgarces amorosos no conserva Andrea buenos recuerdos y

⁸⁵⁷ Efectivamente, Andrea no cubre con afeites su cara, solamente gusta de perfumarse para ser sentida en casa de Ena. A Mario Parajon le llama la atención la actitud aparentemente antifemenina de Andrea: “es una precursora de un fenómeno alarmante: no se maquilla. ¿Por qué Andrea no se maquillará? ¿Qué habrá visto de indeseable en los rostros de las mujeres maquilladas?” (M. Parajon, “Personajes, situaciones y objetos imaginarios en 1945”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 270, diciembre 1972, p. 541).

⁸⁵⁸ J. Villegas, *op. cit.*, p. 195.

constituye un nuevo elemento desmitificador de los patrones de la novela rosa; uno de ellos es el beso primerizo de Gerardo; su desencanto es elocuente, pues se percata de que es un hombre al que su cerebro y su corazón lo arrastran únicamente hacia la carnalidad; se desilusiona, como si hubiese rozado al sapo que nunca se convertirá en el príncipe de hadas: “De modo que este hombre estúpido es quien me ha besado por primera vez” (137). Preciso es señalar la ausencia de melodrama por parte de Andrea y resaltar su frío análisis de la situación. Es otro rasgo caracterizador de su rareza o de su comportamiento infrecuente respecto a los cánones femeninos de la *Nueva España*. La reacción negativa del primer beso, no desata en Andrea la *náusea* existencial de Valba, Sol o Lena, pero sí la decepciona y centra más en la realidad movediza de los terrenos afectivos, pues regresa a su casa debilitada y triste por la actitud de ese hombre que por su cerrazón le recordaba a Angustias, y que también la conecta con el recuerdo de la primera menstruación experimentada en el colegio de monjas, una edad en la que se veía a sí misma en la indefensión y en la incertidumbre de dejar repentinamente la niñez: “no es una enfermedad, es algo natural que Dios manda” (137), la consuela una religiosa.

La primera y única ilusión amorosa de Andrea la representa Pons, compañero de estudios y tertulias. Ella ve a un enamorado capaz de alejarla de las decadencias del piso de Aribau, pues el joven la ha invitado a pasar el verano con su familia en la playa. Pero antes, la convida a una fiesta con el pretexto de presentarla en sociedad. Andrea acepta la propuesta para asistir al baile que dará la familia de Pons en su residencia. La soñadora protagonista relaciona el suceso con un cuento de hadas de sus años niños, ya que “ser esperada y querida me hacía despertar mil instintos de mujer, una emoción como de triunfo, un deseo de ser alabada, admirada, de sentirme como la Cenicienta del cuento, princesa por unas horas” (199). Sus sueños de transformarse en una mujer cautivadora tienen sustento en las decepciones de su infancia, cuando se veía una niña cetrina y delgaducha a la que nunca las visitas alababan por linda, pero que consolaban a sus padres diciéndoles que cuando creciera se iba a poner bella. El deseo de Andrea es enamorarse, lo reconoce en la noche de San Juan, mientras contempla hogueras y recuerda canciones de amor propias de ese día, “espabilada por apasionados deseos e imágenes” (189). La joven reconoce en Pons una tabla de salvación para dejar su casa: “Casi me parecía querer a mi amigo al pensar que él me iba a ayudar a realizar este anhelo desesperado” (196). Andrea está dispuesta a dejarse

seducir por su primer pretendiente, su fantasía tiene raíz en la sospecha de que Pons la encuentra atractiva, pero la ficción que enhebra se estrella con la realidad que se encarga de derrumbarle la imagen idealizada del muchacho que la humilla con sus desatenciones, y se incomoda con las miradas inquisidoras de la madre de Pons y de los invitados por su modesto y zarrapastroso atavío, en comparación con los trajes de verano que lucían las otras mujeres. Las ganas de llorar, la impaciencia y la rabia hacen mella en Andrea, quien no resiste la prueba; el aprendizaje del desamor y el desengaño se le patentizan, “y ansiosa de compañía, como un perro” (204) se expulsa del palacio encantado, se refugia en la calle que metaforiza en ese atardecer su propia vida; se pierde por las sombras de la gente, en medio de su llanto para saber del silencio y la soledad, para reconocer que su papel en la vida había sido el de una boba espectadora.

El desencuentro con el amor enseña a Andrea visiones sucesivas sobre su propio cuerpo. Antes de asistir a la fiesta de Pons se cree atractiva, pero ya en la reunión sus visiones se truecan en desaliento: se mira en un espejo “blanca y gris”, deslucida ante las festivas vestimentas de los convidados y se identifica, mimetizándose, con la fealdad de unos jarrones del recibidor; ahí se encuentra “segura y firme”. Ya en la calle, la sensación del desamparo persiste, sintiéndose ella misma, al confundirse con el gentío, “un elemento más, pequeño y perdido”. Las humillaciones y burlas la obligan a mirarse cosificada, a considerarse un ser invisible, despojado de cualquier atributo humano. En medio de las lágrimas y la rabia es inundada por una certeza: la congoja es su única realidad y del padecer ha aprendido una cruel lección de vida que la asimila con el insignificante héroe de tragedia griega aplastado por fuerzas cósmicas. De nueva cuenta, las palabras de Gadamer cobran sentido en la conciencia de Andrea, protagonista que percibe el abismo que, como hombres, nos separa de lo divino.

El fiasco de la primera caricia y la contrariedad del primer baile de la protagonista de Laforet, representan una evidente ruptura con los modelos de mujer conformados por la novela rosa en la década de los cuarenta. Con los desencantos de Andrea, Laforet rompe los patrones de la prosa escrita principalmente por mujeres: el amor no puede ser ya un talismán que abra los corazones de esos hombres ricos gracias a las fortunas amasadas al amparo de la guerra civil. Pero tampoco Valba, Lena, Fernanda y Marta encontrarán en sus idealizaciones al príncipe azul. Atisbar en los laberintos del amor, aquél que demuele lo que

inventa, es uno de los aprendizajes más significativos de sus existencias, y, como heroínas representan una quiebra con las protagonistas edulcoradas de las novelas que estimulaba el franquismo para las mujeres.

La naturaleza y Eros entrelazan a las jóvenes conciencias en formación, por lo que no podemos soslayar el análisis de los vínculos de las protagonistas con sus medios naturales circundantes. No se trata de un tema exclusivo de las novelas de formación con protagonista femenino, pero sí se articula como un elemento presente en casi todas las historias de las que nos ocupamos.⁸⁵⁹ La correspondencia de la mujer con los orígenes y la naturaleza es primigenia, de ahí que, a través de los siglos, se haya instalado en el pensar popular “la noción de la existencia de una correlación entre lo femenino y el mundo de lo misterioso, lo mágico y lo inexplicable”, enfatizándose de este modo “el espacio ocupado por el género femenino como periférico al sistema de pensamiento masculino, desvinculado de la razón y vinculado a la intuición y a la esfera relacionada con la naturaleza”.⁸⁶⁰ En este sentido, la naturaleza o el paisaje no son recursos retóricos ni pretextos para una prosa artificiosa. Su aparición dentro de los relatos reviste diversos significados; para el espíritu inexperto es refugio, aventura, emoción, objeto de admiración de sus sentidos que van eclosionando al y para el mundo. En consonancia con la apertura hacia los otros, la naturaleza es también un vibrar en el que se manifiesta Eros. En *Jane Eyre*, cuando la heroína huye de la casa, se encuentra sola en un cruce de caminos. En la soledad se convence de que la naturaleza es su única protectora, y que en ella encontrará abrigo al echarse a descansar entre los matorrales:

No tengo más familiares que la madre universal: la Naturaleza. Buscaré su seno para descansar [...]. La Naturaleza me pareció clemente y buena; pensé que me quería, desterrada como estaba, y yo, que del hombre sólo esperaba la desconfianza, me aferré a ella

⁸⁵⁹ La naturaleza en la narrativa española tiene su origen en la novela pastoril del siglo XVI, relato que se ocupa de unos personajes que viven sus aventuras y desventuras amorosas en medio de parajes paradisiacos. El paisaje recreado por Jorge de Montemayor o Gaspar Gil Polo, “es un lugar ameno, pletórico de una belleza incomparable, de regocijo para el que lo contempla, y de sosiego para el que lo penetra en su centro, sitio para alcanzar la dicha en contacto con los abundantes dones que el mundo natural ofrece al hombre” (E. Sainz de la Torriente, introducción a *La novela pastoril española*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1987, p. 10). Tres siglos más adelante, con el romanticismo, el paisaje encontrará su tratamiento estético cargado de espiritualidad y fantasmagoría, muy en consonancia con los ambientes umbrosos propios de los relatos de misterio. En cambio, en la novela realista, específicamente en la prosa regionalista, la naturaleza suele ser un sentimiento y es título y marco para el desarrollo de las historias, sobre todo cuando los autores la exaltan y la oponen a la civilización. Por ejemplo, José María Pereda titula algunas de sus obras con elementos naturales: *Escenas montañosas*, *Tipos y paisajes* y *Peñas arriba*.

⁸⁶⁰ B. Trigo, “El conflicto íntimo: la recuperación de la identidad a través de lo fantástico en *El secreto de Elisa* de Adelaida García Morales”, *Letras Femeninas*, volumen XXXI, n° 1, 2005, p. 189.

con cariño filial. Esta noche, por lo menos, sería su huésped, además de ser su hija” (463-464).

Este fragmento patentiza un estrecho vínculo entre la protagonista y la naturaleza, al grado de que ésta le parece una madre, un vientre acogedor. Un sitio incondicional para el cariño, sobre todo cuando no existe ninguna muestra de afecto alrededor de Jane. Un rasgo que unifica a las iniciadas de nuestras novelas, es su búsqueda de consuelo en la naturaleza. Y aunque Andrea no es una adolescente, no es excepción, y en momentos de desesperanza memora gratamente, como Tadea y Matia lo hacen con sus primigenios territorios, los paisajes de la huerta donde vivió con su prima, sobre todo el río y la vegetación donde transcurrieron horas felices para ella. En Barcelona no es ajena a esta explosión de sensualidad que propicia el mar y el campo en primavera. Con la pareja Jaime-Ena vive la playa mediterránea: en el mar Andrea y Ena corren por la orilla, gritan de júbilo al sentir el agua en sus pies; gozan cortando ramas de almendros y Andrea disfruta viendo florecer las mimosas en los jardines. Estas manifestaciones eróticas son el antídoto que la protagonista, tan ajena a las caricias, opone a la existencia aniquiladora que vibra en el piso de su abuela. También el paisaje barcelonés es bálsamo para la heroína de *Luciérnagas*. En la revelación de una nueva vida por venir, surge el recuerdo bienhechor del mar de la niñez. Al quedar libre de la cárcel, sus pasos la conducen hacia la parte benévola de la remembranza:

Miró turbadamente en derredor y reconoció la Vía Layetana. Allá abajo está el mar, y un deseo de ir hacia él la llenó, vivificándola, como si la vista del mar de su infancia, de un tiempo lejano, fuese a devolverle aquella niña que no murió ni estaba en ninguna parte. Como en sueños. Desde que la separaron de Cristián, había vivido dentro de una pesadilla. Buscó el mar, alguna abertura o camino que la llevase a él. Instintivamente, como un animalillo (275).

En su inconsciencia, Sol asocia la contemplación del mar con su espíritu que ya pertenece a Eros, por eso quiere ver el oleaje, para vivificarse, para mantener los resquicios de esperanza que no dejan de latir en esos momentos contradictorios de su vida.

La naturaleza y sus ramalazos eróticos e imaginativos se manifiestan como un elemento complementario en la formación de Fernanda y Marta; la narradora de Barberá confiesa que el olor de la tierra mojada despide “un perfume enervante para mi sensibilidad. El aliento de la tierra, después de ser ungida por la lluvia, me trastornaba. Cuando llovía siempre me entraban unas ganas locas de salir andando en busca de alguien para incrustarme en él” (132). Los dos conceptos ilimitados son la naturaleza y Dios, de ahí

se deriva su amor: “Amaba tanto la naturaleza que, a ratos [...] la creación entera me inundaba [...]. Todo se volcaba sobre mí en alud de besos y locuras, como hijos que encontraran de nuevo a su madre perdida” (214). Esta forma de razonar nos instiga de nuevo a relacionar a Fernanda con el sentir del “alma bella” de la narración de Goethe: “¡Cómo me gustaba ver a Dios a través de la naturaleza!, y es que ya llevaba la certeza de su existencia en mi corazón”.⁸⁶¹ Sólo tenemos que matizar que la heroína de *Adolescente* asocia, además, la naturaleza con el amor hacia un hombre, dos ímpetus que la complementan, la erotizan, la hacen latir a través del contacto con el otro. Cuando siente la mano de Javier entre la suya, cree que las “praderas, las montañas, los ríos, las nieves perpetuas, los vergeles completos del universo debieron darse cita allí. Los reconocí enseguida. Porque eran los que yo tanto amaba y a menudo me invadían. Se acercaban para ser testigos de mi dicha” (240). Fernanda imagina paisajes de los fondos marinos, y vuelve constantemente a su recuerdo el deseo confesado a su madre de ser sirena, para así contemplar la vegetación fantástica de la profundidad. Esta unión erótica entre el ser y la naturaleza es, medita Marcuse, la participación del placer, “la realización del hombre [que] es al mismo tiempo la realización, sin violencia, de la naturaleza. Al hablarles así y al amarlos y cuidarlos, las flores, la primavera y los animales aparecen como son: bellos, no sólo para aquellos que les hablan y los veneran, sino para sí mismos, 'objetivamente’”.⁸⁶² En consonancia con las primerizas ansiedades de Marta, el continuo fluir del paisaje de Canarias se manifiesta a lo largo de *La isla y los demonios*. El mar y sus arenas, las tierras de lava y las montañas con sus surcos y barrancos, las palmeras y las plantas siempre verdes, las llanuras y los atardeceres sugestionan y enardecen a la protagonista, pero igualmente, le dan motivos para pergeñar sus primeros intentos literarios; en el despertar al amor encuentra el ímpetu y la correspondencia de la naturaleza que transmite deseos por mirar el mundo desde otros parajes. Marta “piensa en los caminos abiertos para sus ojos y sus pisadas, siente la tierra y su transformación. A menudo respira su perfume”.⁸⁶³ Los elementos naturales infunden su palpitar al personaje, le transmiten su continuidad, su perpetua transformación, ese “poder suyo de llevar en sí gérmenes de creación, de vida

⁸⁶¹ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 493.

⁸⁶² H. Marcuse, *op. cit.*, pp. 158-159.

⁸⁶³ G. Illanes Adaro, *op. cit.*, p. 50.

renovada”,⁸⁶⁴ una fuerza que ejerce su influencia sobre su espíritu, como la libertad de contemplar los oleajes y sumergirse en el mar.⁸⁶⁵ Este espíritu libérrimo, como otras iniciadas, encuentra bálsamo en la inmersión en la naturaleza, como cuando Pablo se niega a seguir charlando con ella por los comentarios que se difunden en casa de la adolescente; ella busca refugio a su soledad en la contemplación del mar, “como si de aquella inmensidad pudiera venirle algún consuelo. El mar era maravilloso [...]. Marta sintió una flojedad, un alivio, casi como una necesidad de sueño mirando al mar” (491). Y bañarse desnuda en las aguas del mar del Sur, por la noche, la hace concebir la felicidad profunda, plena y verdadera.

El tratamiento literario del paisaje en *La isla y los demonios* está vivificado, como en las novelas de Pío Baroja: el medio ambiente de la narración no es un lugar estático, sino que se muestra en constante transformación, en consonancia con los sentires del personaje central, es decir, los elementos del paisaje trascienden su mera función descriptiva para fusionarse en los mutantes estados de ánimo que va experimentando el sujeto.⁸⁶⁶

Desahogo y aventura que se contrapone al opresor espacio de la casa, es el paisaje que se erige en un espacio idílico donde se fragua el latir entre Rosario y Diego, según se lee en el diario de la iniciada, y se complementa con la mirada y la voz del enamorado; el entorno paradisiaco es razón para que brote la pasión por lo mirado, como el río que fluye bajo los ojos de los embelesados jóvenes: “A ambos lados, el valle se ensanchaba, verde y claro, recogido por montañas que se alzaban, brillantes de sol: relucía la tarde como una portentosa esmeralda” (72). Aunado a los paisajes del valle, el jardín de la casa es también sitio privilegiado para las mujeres del costurero, ámbitos donde respiran la libertad que se les niega en el claustro paterno.

Los oropeles de natura son también objeto de atención de Natalia, joven sorprendida del poco interés que la gente de su edad evidencia ante el espectáculo del atardecer junto al río; escenario de aventura y libertad es el campo por el que vaga Lena para recolectar

⁸⁶⁴ *Loc. cit.*

⁸⁶⁵ Este benéfico influjo del mar alrededor del cuerpo puede leerse también en la novela de formación *La rosa de los vientos* (1915) de Concha Espina, cuando la adolescente se zambulle en el oleaje y tiende los miembros “con refinadísimo placer, imaginando que me bañaba en oro líquido, en peregrina sangre de cielos y de astros. Y tuvo lugar entonces aquella maravilla que bendigo siempre; sin duda luces y olas traspasaron mi carne hasta refrigerarme el corazón, porque salí al arenal impregnada de un gozo raro y profundo, como si los pesares fueran algo tangible que yo hubiera podido ahogar en un baño de mar y de sol” (*La rosa de los vientos*, *op. cit.*, p. 19).

⁸⁶⁶ Cf. R. Senabre, *op. cit.*, p. 16.

flores, costumbre más profunda y metafórica de lo que aparenta, si consideramos que en esas escapadas a los prados, sin el permiso materno, se modela una premonitoria huida de los espacios domésticos que coartan sus ímpetus.

Dentro de la perspectiva de nuestras novelas, *Los Abel* es excepción; la naturaleza que sugiere imágenes perniciosas es más abundante que las parrafadas sobre las bellezas de la flora. En su primer *Bildungsroman*, Ana María Matute delinea un personaje abrupto, a veces primitivo, como es el paisaje en el que crece y se desarrolla la novel conciencia. Tanto la voz masculina que abre la historia como la voz de Valba asentada en unos folios, dan cuenta de una naturaleza amenazante y poco favorecedora, salvaje como todos los Abel: jardín de tonos turbios, maleza desordenada, prado de altas hierbas, viento aullador, y un “barranco violento y torturado” (10), son el entorno de la púber. El escenario natural de Valba hilvana vasos comunicantes con el escenario de la isla de Matia. Los paisajes agrestes, que a veces la aprisionan y otras la liberan, van conformando una personalidad igualmente dura y nada sensiblera, que no siente más que repulsión por el enamorado de ese denostado espacio. El rostro más gratificante que la naturaleza presenta a Valba es cuando, en medio del bosque, con el cadáver de su padre a la vista, la espolea a buscar su puesto en el mundo.

En las novelas de formación de las narradoras de posguerra, las protagonistas encuentran en Eros una fuente de dolor que es también punto de partida del aprender; es el encontrarse abiertas al mundo a través del conocimiento prodigado por los sentidos espabilados; Eros es, igualmente, un aliado que las posiciona en el mundo y anuncia en su experimentación los atisbos de la libertad que las sitúa en el plano de la palabra, ya en su presente, en su “aquí ahora” (el diario), o en una temporalidad posterior (la memoria), en el espejo de la escritura que espía y rastrea su “completud” al entrar en comunicación con sus propias conciencias y con las de los otros: ora el lector inmanente de la obra, ora el lector que somos y que en el acto interpretativo actualizamos y dotamos de sentido la expresión de la iniciada. Lo entendemos con Bajtin cuando argumenta que “cierto elemento de la libertad caracteriza toda expresión [y que su] esencia tiene dos aspectos: se realiza tan sólo en la interacción de dos conciencias (del yo y del otro); interpenetración conservando la

distancia; es un campo de encuentro de dos conciencias, la zona de su contacto intrínseco”.⁸⁶⁷

Existir conlleva también un campo de encuentro entre el nacer y el morir, categorías que son estructura del ser hombre pues “expresan el significado concreto de la temporalidad existencial”. En su vida y en su agotamiento, al hombre se le revela que “el reconocimiento de la temporalidad es la aceptación de [su] propia esencia problemática [en este] reconocimiento se acepta el hombre y se actualiza en el propio destino”.⁸⁶⁸ En la modelación de sus destinos, las heroínas inexpertas entienden que Eros y Tánatos las devuelve y consolida en aquello que originariamente son: “yo, unidad, razón, corporeidad”.⁸⁶⁹

4.4.2 Tiempo del morir

La provisionalidad de todo proyecto humano es una de las temáticas de las que más se han ocupado las diversas concepciones filosóficas. La experiencia de la finitud es esencial en la formación de todo sujeto, como lo contempla Gadamer:

Experimentado en el auténtico sentido de la palabra [es] aquél que es consciente de esta limitación, aquél que sabe que no es señor ni del tiempo ni del futuro; pues el hombre experimentado conoce los límites de toda previsión y la inseguridad de todo plan. En él llega a su plenitud el valor de verdad de la experiencia [...]. La verdadera experiencia es aquélla en la que el hombre se hace consciente de su finitud.⁸⁷⁰

El ser existente está inmerso en la temporalidad: el *Dasein* pertenece al tiempo, es el *ser ahí*, el estar-en-el-mundo, lo que supone que es ser-para-la-muerte, razona Heidegger. Los fenómenos del sido, el presente y el advenir son los “éxtasis” de la temporalidad; de estos tres caracteres del *ser ahí*, seguimos al pensador alemán, la posibilidad futura, el “poder ser”, el *correr al encuentro*, es el que tiene supremacía sobre los otros.⁸⁷¹ La temporalidad se desdobra en física y existencial. La primera es la del tiempo de las cosas, la del tiempo que está en la existencia, el de los relojes, pero no es el que constituye la existencia. El tiempo existencial es el tiempo que la existencia “es”, el tiempo personal que

⁸⁶⁷ M. Bajtin, *Yo también soy...*, op. cit., p. 154.

⁸⁶⁸ N. Abbagnano, op. cit., p. 88.

⁸⁶⁹ Loc. cit.

⁸⁷⁰ H. G. Gadamer, op. cit., p. 433.

⁸⁷¹ Cf. M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, op. cit., pp. 356-361.

es un proyectarse hacia un destino. La raíz misma de la vida del ser contiene un atributo temporal: “La vida —nos enseña Ortega y Gasset— es una actividad que se ejecuta hacia adelante, y el presente o el pasado se descubren después, en relación con ese futuro. La vida es futurición, es lo que aún no es”.⁸⁷² Si seguimos la línea de estos razonamientos sobre la temporalidad es porque, como representaciones de personajes en formación, es al fenómeno temporal del por-venir al que se proyectan las heroínas de las novelas de las narradoras de la primera posguerra. El advenir acarrea la construcción de una conciencia y una identidad propia.

La relación Eros-Tánatos corre por Valba de principio a fin del relato: de la vida pasa a la muerte, ora simbólica (Eloy), ora física (su padre), y de la muerte a la vida, para reencontrarse más tarde con la muerte (su amor por Galo, su hermano Tito), de la que huye hacia la vida. Es “el reconocimiento de que la existencia es, por su esencia, *muerte* [y] significa la aceptación decidida del aspecto negativo de la problematicidad existencial, en cuanto es posibilidad de la pérdida”.⁸⁷³ El día que sube con su padre a la montaña se desencadena su experiencia tanática. El hombre cae fulminado por el esfuerzo y la joven presencia la muerte, la conciencia de la humana realidad finita. En su interioridad se gesta la aprehensión de la temporalidad en toda la crudeza: “¡Señor, había estado apagándose a nuestro lado, año tras año, día tras día, y nosotros no habíamos pensado que podía tener fin! [...]. Me sentí sola, espantosamente sola. Nunca había visto la muerte. Y aquél era mi padre, lo que quedaba de mi padre” (132). La muerte es un golpe de conciencia que la anima a pensar en el existir, reflexión que la impele a una decisión en medio del bosque, a determinar un rumbo en su vida y la comprensión de que no posee todo el tiempo para elegir un lugar en el mundo: “Su muerte hacía más patente mi vida: aquella vida mía que estaba traicionando, dejándola languidecer en las noches calurosas, bajo el peso de las estrellas” (133), un amor tanático, a su parecer. Valba cree que la relación con Eloy significaría hundirse en esa vida que no quiere para ella y que ha ido aborreciendo; pretende tomar otra dirección, conocer más el mundo para “amar, odiar, sufrir y reírse de vez en cuando. Era preciso arrancarle una voz a la existencia, aunque sólo fuera una voz” (133).

⁸⁷² J. Ortega y Gasset, *¿Qué es filosofía?*, op. cit., p. 196.

⁸⁷³ N. Abbagnano, op. cit., p. 87.

A raíz de la pérdida de su padre, Valba sabe que no desea quedarse en la aldea y toma un nuevo aire porque entiende la necesidad de completar su aprendizaje de la vida, porque “aprender es, fundamentalmente, aprender a vivir, pero aprender a vivir es aprender a morir: visión del *envés-/revés* de la realidad, captación de la máscara-mascarada [...] que todo es”.⁸⁷⁴ La circunstancia de la pérdida de su progenitor emparenta, en cierta manera, la actitud de Valba con la del “alma bella” que Goethe relata en *Los años de aprendizaje...*; confiesa la heroína del autor alemán: “La muerte de mi padre varió el estilo de vida que había practicado hasta entonces. De la más estricta obediencia y de la mayor limitación que pudiera pensarse pasaba a tener una gran libertad. La saboreé como un manjar que no se ha podido comer durante mucho tiempo”.⁸⁷⁵ Por eso, a la búsqueda de su libertad, Valba se lanza hacia otro ámbito para saber más de ella, hacia la ciudad a la que han marchado, previamente, sus hermanos. La adolescente ha aprendido con la muerte del padre que su vida está volcada hacia el futuro, y no tiene vuelta atrás: la condición humana es finita. La situación de Valba nos remite nuevamente al pensamiento gadameriano: “Es entonces cuando se desvela como pura ficción la idea de que se puede dar marcha atrás a todo, de que siempre hay tiempo para todo y que de un modo u otro todo acaba retornando”.⁸⁷⁶

Cuando sabe que sus hermanos han ido encontrando su lugar en el mundo, siente la urgencia del tiempo que late dentro de ella, la vida insuflada de muerte. Es la emanación de Eros que ha encarnado en su *ahora*, pero también percibe los mecanismos que rigen, ineluctablemente, el mundo: “¡Infinidad de seres que iban chocando unos con otros! Desorientados o absortos por una idea fija; torpes, iluminados, ebrios y santos. ¿No era todo un inevitable deslizarse hasta el fin? ¿Y cuál era el fin...?” (181-182). Valba posee la autoconciencia de que “toda expectativa y toda planificación de los seres finitos es a su vez finita y limitada”.⁸⁷⁷

La condición humana y su errático hollar dialoga con el lienzo pintado por Gus: hombres deformes que avanzan por un sendero hacia el amanecer, hacia el fin de sus días, traspasados por saetas, bastones y bambúes. Atravesados por el dolor y el cansancio de los caminos inciertos. Después de haber visitado a Gus en la cárcel, Valba intuye que su única

⁸⁷⁴ A. Ortiz-Osés, *La nueva filosofía hermeneútica*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 318.

⁸⁷⁵ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 491.

⁸⁷⁶ H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 434.

⁸⁷⁷ *Loc. cit.*

vocación es vivir y que es preciso definirse, pues “los años galopaban como los minutos”, y sabía que en cualquier momento podría caer muerta. Por su fracaso con Galo deambula por la ciudad, como uno de esos seres dibujados por el hermano; su sufrimiento la obliga a percibir la experiencia de la finitud y su proyección hacia el futuro carece ya de sentido en su interior; el espectáculo del mundo no vale sin el éxtasis no correspondido:

Andaré años y años —me dije— y nunca me precipitaré en un vacío infinito; volveré a tropezar con la tierra, me destrozaré sobre la tierra de nuevo [...]. ¡Cuántas horas todavía extendiéndose ante mí! Es posible que viviese aún muchos años; ¡qué gran tedio el de la juventud, qué gran tedio toda una vida aún por recorrer, por arrastrar. El día iba alumbrando cuerpos y más cuerpos. Nacían y morían cuerpos. ¡Qué ruina, qué opresión, qué gran estupidez! (210).

En la escena última de la novela, la disputa entre Tito y Aldo, Valba se identifica con el que ha sufrido por la tierra: “Aldo era la imagen de mi desesperación, de mi existencia vacía, estéril, de mi ambición deshecha! Aldo era mi hermano [...]. Aldo y yo éramos sombras, reflejos, ecos de la vida tan sólo; éramos aquellas cenizas grises que parecían muertas” (231). Al comparar la felicidad y la buena suerte de Tito con la amargura de Aldo, Valba establece equivalencias entre la vida y la muerte. Y más que la muerte de su padre, el asesinato de un hermano suyo a manos de otro, le muestra el lado más oscuro y complejo de la existencia. En la decisión de renunciar a la casa paterna y al villorrio, Valba tiene la conciencia de que “el tiempo media entre la muerte y el ser que todavía tiene que vivir y ver, que recibir y que ofrecer, que consumir y consumirse”.⁸⁷⁸

En su comprender, Valba vislumbra abandonarlo todo: lo hizo yéndose a la ciudad, donde vivió el padecer de su querencia; ya de vuelta a la aldea, con los lazos sanguíneos deshechos, partirá hacia un destino que ignoramos los lectores: quedarse en la aldea sería pudrirse, emparedarse viva. El personaje de Matute interpreta que en otro horizonte finalizará su maduración, ya que desde nuestras posibilidades e imposibilidades, realizamos un aprovechamiento de nuestra circunstancia: una liberación de la realidad en sus posibilidades.⁸⁷⁹ Cuando Valba anuncia su marcha, elabora cuestionamientos sobre la temporalidad transcurrida en su vida, el tiempo difuminado frente a ella: “¿Por qué están tan próximas la llegada y la partida, el principio y el fin? ¿Por qué tan diferente y tan igual?” (36). Su aprendizaje ha concluido: ha rechazado a alguien (Eloy) y ha sido

⁸⁷⁸ M. Zambrano, *La razón en la sombra...*, op. cit., p. 24.

⁸⁷⁹ A. Ortiz-Osés, op. cit., p. 58.

rechazada por otro hombre (Galo). Su apertura al mundo es un vivir “hacia el futuro o más bien en el futuro al no tener presente [...]”. Porque todo lo vivido se le aparecía doliéndole, como una sola herida”.⁸⁸⁰ Las memorias de Valba son su legado, son su mirarse en el espejo para decirse a sí misma las cosas; en ese reflejarse “no busca [...] la imagen de la mujer modelo tradicional, ni se admira como Narciso: lo escudriña para descubrir en él no al príncipe encantado, sino indicios del propio crecimiento futuro”.⁸⁸¹ Valba ha resentido una caída para volver a nacer después de una amarga experiencia, un trascender la vida para vivir la experiencia del resucitar, pues un “protagonista, por medio de la experiencia de la muerte —personal o ajena, real o simbólica—, descubre la trivialidad de su existencia y a través de ella emerge en busca de una nueva vida”.⁸⁸²

Este deseo de emerger de una existencia que amortaja con apariencias y moralinas todo intento de una vida distinta, es el planteamiento que también subyace en *Entre visillos*; el deseo de Tali es marcharse de esa vida social estancada en la que no barrunta futuro, dejar atrás a esa gente abúllica y resignada que no ve otras perspectivas. El marasmo de esa sociedad es la que arrastra a la adolescente a vislumbrar una existencia distinta a la practicada por las chicas “que no estudian ni trabajan y donde los hombres necesitan mostrar cierta superioridad, una sociedad que sólo mira para sus adentros en un proceso sin horizonte de futuro”.⁸⁸³ Su realización como mujer y como ser humano está fuera de allí, de ese sistema osificado en el que la distracción de las mujeres es hablar de los amoríos de los demás, de las formas de vestirse o peinarse, de las vacaciones del verano, y cuyas preocupaciones son las fiestas en el casino para cazar marido, las miradas femeninas que a Pablo se le figuran “una ronda de ojos felinos”. Permanecer en ese ámbito sería para Natalia cavar la tumba de sus ansias de vida entrecruzadas por espíritus tánicos, empezando por su padre que demuestra poco interés por los estudios de sus hijas, continuidad de la escasa atención que el sistema educativo franquista puso en la instrucción femenina, al considerar que la promoción cultural de la mujer no tenía sentido alguno, como se deduce de una frase que predominó en los cincuenta: “La Universidad es cosa de

⁸⁸⁰ M. Zambrano, *Delirio y destino...*, op. cit., p. 27.

⁸⁸¹ B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea...*, op. cit., p. 191.

⁸⁸² J. Villegas, op. cit., p. 123.

⁸⁸³ J. Jurado Morales, op. cit., p. 91.

hombres”.⁸⁸⁴ La chica “rara” de Carmen Martín Gaité no cree que el único camino sea buscar novio para hacer una buena boda. Su futuro lo vislumbra más allá de esa ciudad que amenaza con enterrar sus aspiraciones, sobre todo las formativas de su intelecto.

La muerte de los deseos es también doloroso conocimiento de la protagonista de *Adolescente*. Lo funesto franquea la experiencia amorosa, es enseñanza que no pasa inadvertida a Fernanda, la protagonista de la novela de Barberá. Los destinos humanos le son inextricables, como es la relación frustrada del profesor Larrosa, amigo y colega de su padre, con una joven normalista que saludaba en el colegio, y que había muerto recién casada. En la biblioteca del profesor cuelga el cuadro con la efigie de la muchacha que había visto tiempo atrás vestida de novia: “No me importaría morir, si en un lugar como aquél alguien me amara como el profesor viudo amaba a la que fue su esposa” (200). Este amar más allá de la muerte, es experiencia que le revela el dolor de la muerte de su padre; en ese recuerdo comprende el mecanismo de Eros y Tánatos conjuntándose en su conciencia; tras su desaparición, siente al padre cercano, unido en una comunión espiritual:

Porque lo cierto era que destruido el cuerpo mortal de Andrés, tan caduco, destruida su edad senil, sus costumbres, sus aficiones graves; esto es, destruido cuanto era su vida, padre y yo quedamos profundamente unidos. “Entonces, papá —me dije en nuestro diálogo imposible—, es cierto que existen los espíritus y que el tuyo me circunda” [...]. Andrés era más mío que nunca (326).

Abandonar el hogar es dejar sepultada una etapa de vida dentro de él, sobre todo cuando se vivieron experiencias formadoras. Lo comprende Fernanda cuando, por causas de la guerra civil, su madre acepta refugiarse en la finca de Larrosa; la chica se despide de su *casa onírica* recorriéndola en sus estancias y rememorando los recuerdos bellos de sus pretendientes, los momentos que la inundaron dentro de sus paredes, a veces en el encierro en el que se esforzó “en aprender la vida” (337). Ahí cancela su pasado, por eso le parece que ya en ese ambiente vaciado se respiraba el aire de un panteón. Al marcharse con su madre y la sirvienta, se vuelve para mirar su hogar y le parece que por el balcón salían a despedirla todos los que habían compartido su adolescencia: sus amigas de instituto y África, la muchacha del piso de al lado: “Todas fueron pasando ante mi asombro, detenidas en el punto en que, como a mí, las dejó una guerra que nos llenó de sorpresa” (339). También cree vislumbrar a Javier, a Jorge y a Juan Manuel, sus tres enamorados: “Los tres

⁸⁸⁴ Cf. L. Alonso Tejada, *op. cit.*, p. 103.

estaban ahí, diciéndome adiós, arrancados de golpe a mi sencilla historia de niña que no sabría cómo continuar” (339). En su adiós a un segmento de su vida reconoce que ésta “no podía ocuparse de enseñar su lección a los adolescentes [y que] yo tenía toda la tristeza del mundo en mi pequeño pecho” (339-340). Es la desilusión por el espíritu mortuorio que ha anidado en su individualidad, como en el país entero que ha sustituido a Eros por los odios y la muerte, una nueva experiencia que anida en el ser existente de Fernanda. Su problemática personal se trasciende para erigirse en una experiencia colectiva, la de una nación destruida por los desencuentros.

La muerte de los sentimientos por los otros es otra de las manifestaciones de Tánatos, como ocurre en *La isla y los demonios*. La venda cae de los ojos de Marta cuando descubre que Pablo mantiene una relación encubierta con su tía Honesta. Su “darse cuenta” de la turbiedad del sentir humano sucede la noche del velatorio de su madre. En ese lapso, Marta se convence de que la admiración por Pablo es en realidad amor, y “había sido muy absurda, muy cobarde y muy niña en no saberlo antes. Ahora estaba casi orgullosa de ello” (618). Inmediatamente después de unas parrafadas de convencimientos, aprende que descubrir la verdad es la marca infamante de la que habla Zambrano: descubre bajo su ventana a Honesta sentada en las rodillas de Pablo; entre ellos había un vínculo pasional, y los ojos de la inocencia se le destapan a Marta a través del dolor: “Empezó a sufrir de asco” (621). Marta se ha dado cuenta que “lo que había visto [...] la marcaba como un hierro al rojo, y la trastornaba [...]. Nunca volvería a ser la criatura ciega y feliz de antes, después de haber sido mordida por los demonios” (624), por la decepción. Ella había entregado a Pablo su alma abierta, su amor “demasiado espiritual, demasiado lleno de idealismo” (621), pero él no lo necesitaba, a ella “la vería como una boba impertinente. Nada más” (625). Y, como en *Los Abel*, la muerte del ascendiente es estímulo para convencer a la protagonista de la búsqueda de una situación en el mundo, y así autenticar su existencia. En *La isla y los demonios*, la muerte de la madre proporciona hálito de vida a la hija, es la liberación final en la que no encuentra atadura alguna para ejercer su propio proyecto en otros ámbitos. La desaparición física de su madre abre el panorama a Marta para marcharse de la isla sin ningún remordimiento. Es como si Teresa, en un último acto de complicidad con la hija, se hubiera apartado del camino para que Marta emprendiera su quehacer existencial, lejos de la mala voluntad de Pino, quien pide a José ingresarla de interna en un colegio. Marta llega

a la conclusión de que sólo hay tiempo para los vivos, un tiempo que se rige por los latidos del corazón; en cambio, para los muertos, las horas deben transcurrir igualmente rápidas y seguras dentro de las tumbas. Por sus decisiones y actitudes, ella demuestra que es un ser vivo, abierto al mundo, y que no quiere que la isla sea el sudario de sus aspiraciones. El acto de la quema de sus textos y cartas antes de irse de la isla, es un ritual de paso que la deposita en otra edad mental, como analiza Eliade: “la iniciación reside en el núcleo de cualquier vida humana genuina [pues] implica crisis profundas, ordalías, sufrimiento, pérdida y reconquista del yo, 'muerte y resurrección’”.⁸⁸⁵ Es la muerte simbólica del existir de Marta en ese espacio geográfico del que escapará para resucitar en un ámbito más interesante para sus expectativas. La muerte iniciática proporciona una página en blanco para escribir las sucesivas revelaciones cuyo fin es la formación de un ser nuevo, el nacimiento a un modo de ser más elevado.⁸⁸⁶ La conformación del carácter de Marta y los derroteros de la historia nos permiten entrever que ese renacer ocurrirá en Madrid, destino al que se ha catapultado la chica “rara” de este segundo *Bildungsroman* publicado por Laforet.

Un renacer mucho más patético, pues ocurre en medio de las cenizas y los cascotes de la ciudad, es el experimentado por Sol en esa novela testimonio que es *Luciérnagas*. De la muerte a su alrededor, Sol ha extraído su aprendizaje. La catástrofe deriva en el acto creativo del sí mismo, como es la conclusión de esa conciencia llamada Cristián, ya que también el joven siente una nueva fuerza originada por la extinción de su hermano: “Diría que de la muerte de Pablo me ha nacido una vida nueva, como si para eso fuera necesaria su muerte, y no lo siento con dolor” (255). La revelación del existir nace de la destrucción; las ruinas y la gente que huye concientizan a Sol “de su vida y de la otra vida que se manifestaba con un socavado dolor; consciente de la sangre que empujaba y anunciaba otra sangre, de muerte que alboreaba otra muerte, sin cesar, sin cesar. Tragar. Huir. Morir. Una gran náusea la sacudió, desde lo más profundo de su ser, como si partiese del centro mismo de su vida” (279).

Y como en un presentimiento funesto, esa náusea es el reflejo del amor irrealizado, el amor que, como cree Cristián, “se parece a un largo lamento que cruje, bajo la seca

⁸⁸⁵ M. Eliade, *op. cit.*, p. 190.

⁸⁸⁶ Cf. M. Eliade, *op. cit.*, pp. 14-15.

corteza de esta tierra muda, sorda” (235), la vida en la tierra que, como cavila el joven, “es hermosa, tal vez, porque está la muerte, siempre, al final del camino” (268). Y, cual tragedia antigua, en el clímax de la novela la muerte corta los hilos de la historia idílica de Sol, cuando el amor parecía que era la única coherencia para tanto sinsentido. La vida se encarga de enseñarle a la iniciada el otro extremo de la existencia humana. Cuando Sol encuentra el amor para sobrevivir entre la barbarie, cuando ella y Cristián se sienten un auténtico hombre y una auténtica mujer capaz de visualizar un futuro en común, Cristián es acribillado cuando el ejército nacional entra por la periferia de Barcelona. Todo concluido como el lamento de muerte del joven, un grito donde “estaban todos sus deseos, sus días futuros, su vida soñada [...]. En aquel grito y en aquel hombre, que caía, rodando hacia la carretera, Sol sintió su propia vida, destruida” (311). A lo largo de la novela, Sol ha transitado por un auténtico rito de paso, pues la iniciación es una revelación de lo sagrado, de la muerte, de la sexualidad, y de la lucha por los alimentos. Sólo tras haber transitado por esas dimensiones de la existencia se convierte uno en un auténtico hombre.⁸⁸⁷ Y son precisamente las categorías existenciales por las que ha fluctuado la vida de Sol.

Las protagonistas adolescentes de las tres novelas de formación de Ana María Matute viven en mundos idílicos y “despiertan a la realidad de la vida sólo cuando un golpe fatídico les arrebatara su efímera felicidad, apartándolas violentamente del muchacho que aman”.⁸⁸⁸ La fatalidad y el pesimismo que destilan las historias de *Primera memoria*, *Los Abel* y *Luciérnagas* impregnan el sentimiento amoroso de las tres jóvenes, despojándolas de cualquier quimera, de cualquier “vislumbre de una tierra 'prometida' y de un tiempo de esperanza”, pues la revelación de la despiadada realidad se encargará de volverlas a “atar a 'esta' tierra”.⁸⁸⁹

Estar atada a la tierra, como simbólicamente es la casa paterna, es el drama de *Cinco sombras*. En la sufrida conciencia de Rosario se entabla la lucha entre Eros y Tánatos, como queda constancia en su diario, a partir de la muerte de su hermana Gabriela. En Rosario, una de las cinco sombras, se da la experimentación de un ir muriendo también ella misma, despojando de sentido al mundo a su alrededor:

⁸⁸⁷ *Ibíd.*, p. 67.

⁸⁸⁸ V. Fuentes, “Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute”, *Novelistas españoles de posguerra*, Rodolfo Cardona (ed.), Madrid, Taurus, 1976, p. 107.

⁸⁸⁹ *Ibidem*, p. 108.

Y están solas también las cosas. Solo, muerto y gris, el espejo; solo, detenido, el reloj, que, sin embargo, sigue midiendo con su tic-tac el tiempo; sólo el ramo en la hornacina. Y cada concha pequeña en él, sola y olvidada, sin razón, como si nunca el mar hubiera resbalado sobre ella. Y solos estos ojos, que en nada encuentran compañía (230).

La relación platónica de Rosario con Diego se interrumpe abruptamente cuando su padre anuncia que tiene planes de casarla con un pariente de su difunta mujer. Al presentir Laura la disposición afectiva de su hermana por Diego, se dispone a relevarla del compromiso y se casa con el allegado. La muerte accidental de Laura y su esposo, el mismo día de la boda, precipita a Rosario hacia la angustia y al remordimiento: asume la condición de culpable por la muerte de su hermana; este estremecimiento la obliga a denostarse; ahogada de dolor, se niega un lugar entre los demás y, “sin el alivio de las lágrimas” (234), se precipita en caída a la condición de objeto, ninguneándose: “Y me maldigo yo por seguir viviendo, yo que no soy nada, ni nada valgo; que no soy la alegría de nadie; yo que soy sólo mi tortura” (236). Esta tortura de la que habla en su diario la empuja a dejarse morir, a mirarse devastada, con el cuerpo agrietado, y así se describe en sus líneas: “Hay una parte de mi cuerpo en que me veo la vejez. La veo ahí, ahora mismo, en la mano que sujeta el papel en que escribo. Está arrugada, y los dedos han perdido su tersura y su gracia, y se inclinan, se doblan con torpeza [...]. Que toda yo soy vieja” (238). A raíz de la experiencia de la extinción del ser querido, Rosario se ve invadida de un espíritu tanático que la vuelca aún más sobre sí misma para renegar de su existencia. Y a manera de expurgación, promete a Laura renunciar al amor: “Y voy a decirte esto: voy a decírtelo con el alma sangrando, pero voy a decírtelo: voy a sacrificarte este amor [...]. He de arrancarle de mis pensamientos” (236). Toda la fuerza que Rosario había encontrado en Eros, el instinto “que trata de conservar y de enriquecer la vida” se ve suplantada por el instinto de la muerte “que trata de hacer volver la vida a la paz de la muerte”.⁸⁹⁰ De este modo, Rosario elige la aniquilación como una renuncia al destino feliz que el amor le tenía reservado, otro malogrado desenlace novelesco en una época de publicaciones de ficciones con finales encaminados a casorios y maternidades.

La experiencia de la sensualidad muestra a Rosario una cara desoladora: en su lecho de muerte, al modo de la novela decimonónica, confiesa a Diego su amor, y éste hace lo mismo, pero ya demasiado tarde. En su corto aprendizaje del existir, la idealizada

⁸⁹⁰ N. O. Brown, *op. cit.*, p. 100.

experiencia amorosa de Rosario, aunque nunca abandona el estado de amargura que colinda entre el vacío y la culpa, le proporciona frágiles esperanzas que iluminan su breve horizonte, ilusión que en todo momento se encarga de cercenar el padre en tanto representante del aparato social que reprime, castiga y dictamina, de una vez y para siempre, pues la espera es la única postura lícita de la feminidad, como pensara Rosario Castellanos, una espera para ser “sacrificada como Ifigenia en los altares patriarcales”.⁸⁹¹ Rosario, al igual que la Antígona que dramatiza Zambrano, representa a la joven doncella sacrificada que paga el precio de la tragedia familiar; con el peso de la culpa por la hermana muerta en el río, Rosario comienza a adentrarse en la tumba abierta por su padre y por las adversas circunstancias: “Nacía así entrando en la cueva oscura, teniendo que ir consumiéndose sola, entrándose en sus propias entrañas [...] morir como si se suicidara desde adentro”.⁸⁹² Su vida sacrificada deja en testimonio su diario, para que su voz permanezca, para que pueda ser leída y escuchada, como una voz que surge una y otra vez en desafío a la convención y a la identidad que ha heredado por su condición femenina. Los deseos de Rosario se cumplen, pues su voz asentada en el papel se trasciende y comunica su visión a la lectora que la sigue en la novela, pues, como afirma Bajtín, el mismo ser del hombre “representa una *comunicación más profunda*. Ser significa *comunicarse*. La muerte absoluta (el no ser) es no ser oído, no ser reconocido, no ser recordado [...]. Ser significa ser para otro y a través del otro ser para sí mismo”.⁸⁹³

Diversa es la experiencia tanática de Lena; proviene de las escenas de destrucción y desesperanza: la revolución abordada en el clímax de *Nosotros, los Rivero*. La visión de la ciudad ruinoso que visualiza Lena, comparte el ambiente de devastación que percibe Sol en *Luciérnagas*, con la diferencia histórica temporal de que en Oviedo corren los años de la Segunda República. La muchacha sale de su piso para buscar a su hermano Ger, involucrado en la revuelta; pasea entre los escombros, entre las ruinas calcinadas en que han quedado los edificios y las plazas recorridas en sus expediciones de niña: “Allí estaba sepultada su travesía infancia” (340). Lloro, se encorajina ante la barbarie, ante esa ciudad que huele “a odio, a pólvora, a hoguera” (341). Después de mirar la catástrofe y la muerte simbólica del paraíso de su infancia, se afianza en la decisión de marcharse a la capital. La

⁸⁹¹ R. Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 15.

⁸⁹² M. Zambrano, *Senderos*, *op. cit.*, p. 214.

⁸⁹³ M. Bajtín, *Estética de la creación...*, *op. cit.*, p. 327.

muerte de su madre y la de Ger, su auténtico preceptor, la arrojan a la vida en libertad, a otro sendero lejos de ahí: “Ya era libre. Libre como los pájaros, a los que siempre había envidiado. En adelante dispondría de su persona y de su vida” (342), concluye. Es como si la formación de Lena estuviese permeada de un sentido tanático que la trasladara hacia otro extremo, a un punto erótico, ahí donde resurgieran las ansias del existir; como Valba, después de la sangrienta desintegración de su familia, decide abandonar el espacio de la infancia y adolescencia para buscar su lugar en el mundo, para completar su vida y su madurez por otros rumbos. Con su actuación, Lena vincula la dialéctica de la vida con el sentido de la muerte, como sugiere el poeta Rilke: “cualquiera que entienda y celebre correctamente la muerte, al mismo tiempo exalta la vida”.⁸⁹⁴ En *Nosotros, los Rivero*, la heroína, ya realizada en lo económico e intelectual, sólo vuelve a Oviedo para encontrarse con su recuerdo, pero no para reintegrarse a él. Su etapa de formación quedó definitivamente sepultada en el pasado de la capital asturiana, geografía que es capaz de devolverla a sus memorias más íntimas, como es el retorno de Andrea hacia sus remembranzas de lo vivido en Barcelona.

En *Nada*, Tánatos se materializa en las sucesivas percepciones de la protagonista, tanto en el espacio doméstico como en el entorno público. El piso de la calle Aribau es un recinto que se resemantiza con lo lúgubre. El espacio en el que se hospeda Andrea es la losa de las aspiraciones de la estudiante, un ámbito que “se convierte desde el primer momento en su sepultura”,⁸⁹⁵ como ella misma advierte al contemplar a las mujeres enlutadas y al comparar con un ataúd la cama turca que le asignan en el piso. Tánatos cobra presencia en Román, personaje envuelto en la oscuridad y el misterio, sombra ambigua que le ha compuesto su himno a un dios sanguinario, una deidad con sonoridades prehispánicas que parece reclamar vidas humanas. Por tal motivo, Andrea no duda en ayudar a su amiga Ena a liberarse, de una vez por todas, del influjo destructivo de su desquiciado tío, personaje que al final del desarrollo argumental se auto inmola al verse burlado por Ena, la vengadora de su propia madre. Pero aún después de la desaparición física de Román, a Andrea le parece que todavía la persigue y envuelve un espíritu tanático; a menudo sueña con el cuerpo

⁸⁹⁴ Ápod N. O. Brown, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁹⁵ J. Kronik, “*Nada* y el texto asfixiado...”, *op. cit.*, p. 196.

putrefacto de su tío, y tanto en las calles como dentro de la casa la invaden sensaciones extremas:

Y me dolió el pecho de hambre y de deseos inconfesables al respirar. Era como si estuviese oliendo un aroma de muerte y me pareciera bueno por primera vez, después de haberme causado terror [...]. Así, de esta manera yo empecé a sentir la presencia de la muerte en la casa cuando casi habían pasado dos meses de aquella tragedia” (268-269).

Y de ese túbulo de las aspiraciones, de ese ambiente luctuoso saldrá Andrea, como Valba y Lena, para buscar un nuevo horizonte pletórico de vida, donde Román, el artista, sólo será una melancólica y melodiosa presencia enterrada en su íntima memoria. El derramamiento de sangre de su pariente precipita a Andrea a la vida, pues al enterarse del suicidio, los ímpetus vuelven a correr por sus venas, como por las venas escaparon los hálitos de vida de Román. En el baño toma una ducha para recibir el agua purificadora que, cual simbólico ritual, la prepara para su ingreso al otro ciclo de la existencia que la espera en Madrid, ya libre de la camisa de fuerza que significó su propia parentela. Aunque reconoce Andrea que sus expectativas se frustran en esa vida de Barcelona, pues no conoció “la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor” (294), las acres vivencias padecidas por ella son decepcionantes mas enriquecedoras, formadoras de su personalidad que trabó conocimiento de las invisibles fronteras entre Eros y la muerte, rectores de la humana condición. La orfandad existencial y el padecer hacen de Andrea una protagonista que interioriza lo vivido: “Relaciona, juzga. La vida le ha dado madurez anticipada, precoz”.⁸⁹⁶ La afligida y cruda posguerra en Barcelona, la miseria material y moral, el hambre, las privaciones, la invisibilidad de su persona, la conciencia de la destrucción y de lo mortuorio, la percepción de la enfermedad social que rebulle en la capital de Cataluña, fueron las otorgadoras del don de la madurez para Andrea.⁸⁹⁷ En su conciencia germina “la historia no cicatrizada que deberá sufrir el exorcismo de la

⁸⁹⁶ G. Illanes Adaro, *op . cit.*, p. 32.

⁸⁹⁷ Ese “darse cuenta” de la decadencia y del funesto dolor a su alrededor ocurre también a la joven Natalia (Colometa), narradora protagonista de *La Plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda, novela de aprendizaje que, aunque se publica en 1962 (segundo franquismo), aborda en sus capítulos finales la vida de la inmediata posguerra en Barcelona, espacio iniciático: “Todo estaba todavía como cansado por una gran enfermedad [...] y corría para mi casa y todo el mundo estaba muerto. Estaban muertos los que habían muerto y los que habían quedado vivos, que también era como si estuvieran muertos, que vivían como si les hubieran matado” (M. Rodoreda, *La Plaza del Diamante*, Enrique Sordo (trad.), Barcelona, Edhasa, 1982, pp. 183-188).

palabra”,⁸⁹⁸ conjuro que llegará a los lectores cuando tiempo después se transforme en portadora de discurso.

La verdadera experiencia está siempre cargada de atributos negativos; esto en virtud de que cuando hacemos “una experiencia con un objeto esto quiere decir que hasta ahora no habíamos visto correctamente las cosas y que es ahora cuando por fin nos damos cuenta de cómo son. La negatividad de la experiencia posee en consecuencia un particular sentido productivo”,⁸⁹⁹ pues la conciencia en formación ha asimilado la fuente original de todo verdadero aprendizaje, puntualiza Gadamer. Así, el cúmulo de experiencias obtenidas durante ese año en Barcelona, aporta la materia prima para que Andrea se convierta en narradora, en la autora ficticia de *Nada*.

Tadea, Matia, Valba, Fernanda, Natalia, Marta, Sol, Rosario, Lena y Andrea son heroínas en formación cuyas experiencias existenciales, ya eróticas, ya tanáticas, las forjan y las depositan en estadios propios de la maduración. Todas estas transformaciones o cambios narrados a lo largo de los relatos, recordemos a Mordecai Marcus, dejan evidencias de que han producido efectos o huellas en las vidas de las protagonistas. De ahí que resuelvan asentar el existir en la elocuencia y el enfrentamiento verbal (cuando son dueñas de la palabra en estilo o modo directo), y en la narración o en la escritura de sus parciales autobiografías, es decir, propician que la conciencia que experimenta se invierta y se vuelva sobre sí misma para tornarse palabra.⁹⁰⁰ El acto enunciativo es consciente y pleno de voluntad, condiciones que sitúan a las protagonistas en la posesión de personalidades propias, ajenas a la impostación y a los modelos resignados, domesticados, invisibles y mudos, provenientes de las esferas gubernamentales y sus satélites. La palabra es conjuro y arma contra el olvido y la no existencia, contra la anestesia y la mortaja de los afanes y las pretensiones de un lugar en el mundo.

La perpetuación del yo que narra y se narra es el antídoto contra el tiempo representado también como Narciso, héroe mitológico que simboliza el sueño y la muerte, el silencio y el descanso, y que es, naturalmente, enemigo mortal de Eros.⁹⁰¹

⁸⁹⁸ R. D. Pope, *Novela de emergencia. España 1939-1954*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1984, p. 138.

⁸⁹⁹ H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 429.

⁹⁰⁰ *Loc. cit.*

⁹⁰¹ Cf. H. Marcuse, *op. cit.*, p. 159.

LA FRAGUA DE UNA CONCIENCIA FEMENINA PROPIA

Una de las señas de identidad del *Bildungsroman*, ya sea con protagonista masculino o femenino, es la recreación de un mundo a través de una conciencia que se va haciendo a sí misma. Gracias a la mirada de jóvenes espíritus se proyecta una realidad siempre inextricable, aunque desde los ojos de un adolescente es aún más intrincada. La construcción de cualquier identidad personal acarrea un complejo proceso de exclusiones e inclusiones, de adhesiones o fobias hacia el entramado histórico circundante, en nuestro caso el primer franquismo. Las protagonistas de las novelas de formación se enfrentan, al igual que un iniciado, a un mundo difícil, pero con la diferencia de que para alcanzar la madurez los óbices del orden social instaurado se ramifican en su entorno, mostrándose “los códigos sociales [...] como un contrincante sistemático” de grandes dimensiones que atentan constantemente contra el libre albedrío del sujeto femenino.⁹⁰² En los análisis que Leasa Lutes dedica a novelas de formación con protagonista femenino, escritas por narradoras hispanoamericanas, concluye que los impedimentos que se presentan en los *Bildungsromane* de personaje masculino y femenino no son los mismos, pero coinciden en que “el objetivo de construir un sujeto es lo mismo”.⁹⁰³

En las novelas de Barberá, Laforet, Galvarriato, Medio, Quiroga, Martín Gaité y Matute, las heroínas encaran arduas circunstancias en sus procesos de formación, y lo mismo que un personaje masculino, y desde la misma profundidad, reflexionan sobre su condición de *ser*, situación que es, a fin de cuentas, la problemática que implica labrarse un *llegar a ser*, un constituirse en sujeto, en un yo, porque —ya lo manifestó Jean Paul Sartre— el hombre “no es otra cosa que lo él se hace” a través de su existir, pues “el hombre será

⁹⁰² L. Lutes, *op. cit.*, p. 100.

⁹⁰³ *Loc. cit.*

ante todo lo que habrá proyectado ser”.⁹⁰⁴ Cargadas con sus avatares y experiencias, con sus propias intuiciones, voces, oídos y ojos, estas protagonistas buscan su sitio en la existencia y, como en la mayoría de estas historias la guía materna es una ausencia, se crean a sí mismas, ya sea mirándose en otros modelos femeninos para imitar la imagen o “‘componer’ una imagen aproximada de lo que debe ser un modelo adecuado para las vidas que eligen llevar”,⁹⁰⁵ o para, de plano, resistirla y rechazarla pues refleja la ideología del nacionalcatolicismo que pretende paralizar sus voluntades. Y es que la transición de la adolescencia a la madurez supone búsquedas y esclarecimientos, relaciones con otros individuos, todo bajo sensaciones e impulsos que muchas veces no se comprenden, cambios que ocurren paralelamente a los cambios fisiológicos propios de esa edad.⁹⁰⁶ La formación de una identidad supone, como apunta Eva Firkel, un movimiento de doble tracción, una seguridad que mira hacia fuera y hacia adentro: hacia fuera es armonía o coincidencia con el canon cultural de la sociedad ambiental o, respectivamente, claras ideas sobre la inaceptabilidad total o parcial de sus contenidos. Y esto exige formación político-cultural. Hacia dentro: ser uno consigo mismo, reconociendo las debilidades y los puntos fuertes personales. La seguridad de la identidad presupone madurez política y cultural así como conocimiento propio”.⁹⁰⁷

Al ser femenino le ha tocado históricamente navegar contra la corriente de una ideología dominante que ha limitado su personalidad restándole autonomía y asignándole roles sociales preestablecidos, una condición de objeto, por eso, “no queda otra salida a la mujer que jugar simultáneamente *dentro* y *contra* la historia, y forjar así la propia identidad como una pugna de sentimientos, deberes y deseos encontrados”.⁹⁰⁸ En el *Bildungsroman* del primer período de posguerra, las protagonistas bregan para acertar con su “lugar en el mundo”, además de construirse una identidad que casi siempre se enfrenta a las diversas esferas de lo instituido, en un doble esfuerzo que muchas veces se atenúa en las novelas de formación masculina, donde el personaje, que ya posee una identidad prefijada, se lanza a la aventura, fuera del hogar, tras la persecución de su sitio. La educación de la mujer está menos orientada que la de un hombre a exponerse al mundo fuera de la familia, su

⁹⁰⁴ J.P. Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, op. cit., pp. 12-13.

⁹⁰⁵ L. Lutes, op. cit., p. 18.

⁹⁰⁶ M. Mayans Natal, *Narrativa feminista española...*, op. cit., 103.

⁹⁰⁷ Cf. E. Firkel, *Identidad de la mujer*, Marciano Villanueva (trad.), Barcelona, Herder, 1978, pp. 11-12.

⁹⁰⁸ R. I. Galdona Pérez, op. cit., p. 89.

formación poco se encamina en pos de un futuro económico independiente y realizable,⁹⁰⁹ idea ampliamente defendida en España por la moral franquista que consideraba que las mujeres, en palabras de Janet Pérez, deberían ser relegadas al ámbito doméstico para permanecer como custodios “de la raza, la cultura (patriarcal) y el sentimiento (nacionalista). [Era una cultura] cuyos goznes los formaban el derecho romano, la Iglesia católica, un desarrollo industrial tardío e incompleto, estructura social clasista, régimen militar represivo, valores falocéntricos y actitudes machistas”.⁹¹⁰

La composición de una identidad femenina es el verdadero aprendizaje en las protagonistas de *Bildungsromane*; todas ellas cultivan, desde sus circunstancias, el escrutinio de la realidad contigua y redirigen la mirada hacia su mismidad, requisitos para aproximarse al entendimiento de la humana condición en libertad. Cuando hablamos de la búsqueda de una identidad femenina volcamos nuestras atenciones en revisar la articulación del personaje novelado, en su “caracterización [que] exige una naturaleza multifacética para poder aguantar también las simultáneas restricciones sociales sin caer en la autodestrucción como adulta madura”.⁹¹¹ Una forma de liberarse de esa autodestrucción, consideramos, es a través de la escritura, del contar la adquisición de la experiencia en cierta etapa del existir. Por esto, concordamos con Carmen Ferrero cuando expresa que las heroínas de estas novelas encuentran en la palabra escrita su trinchera: “ellas en su escritura no se callan [...] la narración de los hechos, aunque tenga un toque de ficción, reafirma su identidad una vez roto su sueño adolescente de vivir un primer amor, y encuentran en la retirada su forma de resistencia al avasallamiento masculino”.⁹¹²

La carencia de un modelo de mujer que las anteceda, y desde el cual puedan mirarse para buscarse a sí mismas, plantea a las heroínas el reto de irse forjando una conciencia que las acompañe en su maduración. En sus avatares, se interrelacionan con mujeres de diversos estratos sociales con las que no llegan a identificarse o a reconocerse, incluso, las repudian por chocar contra sus ideales, o se ven bajo la férula de parientes mujeres que ejercen sobre ellas el papel sustituto de madres-guías que claman porque no se rompa el

⁹⁰⁹ Cf. M. Mayans Natal, *Narrativa feminista española...*, op. cit., 103.

⁹¹⁰ J. I. Pérez, “Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la posguerra y después”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. III. *La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*, Iris. M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos/Universidad de Puerto Rico, 1996, p. 274.

⁹¹¹ L. Lutes, op. cit., p. 68.

⁹¹² C. Ferrero, op. cit., p. 552.

orden asentado; en su tránsito, también se topan con hombres que reflejan actitudes machistas o la continuación de la idiosincrasia del paternalismo masculino tantas veces defendido por el régimen de Franco. Otras veces, conocen a mujeres a las que admiran por las coincidencias en sus formas de mirar el mundo, y a las que quieren parecerse en un futuro. En suma, las iniciadas o las chicas “raras” de las novelas de la inmediata posguerra tienen dos obstáculos básicos para superar en su formación: el primero, partir de nada para crearse una identidad propia; el segundo, el enfrentamiento y la lucha contra los órdenes culturales y sociales establecidos que las juzgan y las desean dóciles, que las quieren “ejemplares penélopes condenadas a coser, a callar y a esperar”, tanto en la fase de novia, de prometida como de esposa: “Tres etapas unidas por el mismo hilo de recogimiento, de paciencia y de sumisión. Tal era el 'magnífico destino' de la mujer falangista soñada por José Antonio”.⁹¹³

Estimamos que la formación de una conciencia propia encuentra su consolidación encauzándose por el relato, cuando el sujeto se erige en voz y cuenta su propio existir, o cuando es capaz de defender lo que es o pretende ser y oponerse con sus conductas, sentires y verdades a los usufructuarios del poder y la razón, como, nos recuerda Suso de Toro, fue el nacionalcatolicismo: “un régimen totalitario en el que Ejército e Iglesia no sólo controlaron la vida pública [sino] también modelaron el yo de generaciones de españoles. Tal fue su poder”.⁹¹⁴

María Zambrano destaca la importancia, tanto individual como colectiva, de construir la historia y el destino como si un pueblo o un ser despertase sin dejar de soñarse; pensamos así que cada una de las protagonistas narradoras, en cuanto fabricadora de historia, cuenta su crónica individual como si despertara de un sueño lúcido, porque algo dentro de ella le “exige conocerse; conocer su pasado, liquidar las amarguras que guarda en su memoria, poner al descubierto las llagas escondidas, realizar una acción que es a la par una confesión”.⁹¹⁵ Recordar y explorar los tiempos pretéritos ayuda a entender la propia identidad; es recuperar, a través de un acto memorístico, los argumentos de una historia propia, desde la perspectiva individualizada. La caracterización es doblemente articulada: como joven y como mujer. Y para indagar en lo meramente privado, se acude a un tiempo

⁹¹³ C. Martín Gaité, *Usos amorosos...*, *op. cit.*, p. 72.

⁹¹⁴ S. de Toro, “El fracaso del catolicismo español”, *El País*, 14 de septiembre de 2007, p. 14.

⁹¹⁵ M. Zambrano, *Delirio y destino*, *op. cit.*, p. 64.

subjetivo, el de la rememoración, sin importar el tiempo objetivo, el que marca el reloj.⁹¹⁶ En los casos de las protagonistas narradas por una visión omnisapiente, como son Sol, Marta y Lena, la conciencia de una identidad adquirida a fuerza del amar y del sufrir se ve reflejada en sus comportamientos y las hace renacer, cual crisálidas, a la Historia, a un inédito estado de clarividencia, a una noción que las fuerza a romper con tendencias retrógradas empeñadas en no interpretar que los nuevos tiempos históricos son tiempos de transformación de las mentalidades, tanto individuales como colectivas.

5.1 MEMORIA Y ESCRITURA: LA CONFIGURACIÓN DE UNA CONCIENCIA FEMENINA

En las novelas de concienciación, las heroínas, al ser controladoras del mensaje verbal, allanan el camino para el reencuentro con sus experiencias iniciáticas. El relato se transforma así en “símbolo de la conquista de uno mismo, de la recuperación de la identidad individual”.⁹¹⁷ Y en la escritura de sí mismas va implícita una actitud de autoconocimiento e interpretación de una etapa existencial, un dejar de ser desconocido para irse develando en el descubrimiento del yo, mediante la introspección. Como piensa Aránzazu Usandizaga, en la representación literaria de estas iniciadas con voz propia, “la identidad no es al fin sino creación imaginativa y construcción verbal, la mujer siente que debe recuperar el tiempo perdido y lanzarse sin descanso a la creación literaria de sí”.⁹¹⁸

En esa creación literaria de sí se afana la narradora que arranca el trayecto de vuelta hacia sus orígenes, hacia su camino de ida, en una búsqueda de lo que quedó atrás: “El viaje que emprende la Tadea narradora por la extensión de la escritura es un viaje hacia el pasado en tanto que allí se encuentra el origen de una identidad buscada”.⁹¹⁹ La Tadea mayor escucha ahora sí, y se reconoce en las resonancias de su propia voz, donde ya no hay ecos de pozo que la opaquen, como en la infancia, por eso *Tristura* implica una

⁹¹⁶ Cf. M. Carbayo Abengózar, “De la intra-historia a la propia historia. Lidiando con la Historia y la Literatura en María Zambrano y Carmen Martín Gaité”, *Escribir mujer, narradoras españolas hoy, Actas del XIII Congreso de Literatura Española*, Enrique Baena (coord.), Universidad de Málaga, 1999, p. 308.

⁹¹⁷ I. Díaz Narbona, “Marguerite Duras: 'La Douleur' como escritura de una confesión”, *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, Félix Menchacatorre (ed.), San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1990, p. 142.

⁹¹⁸ A. Usandizaga, *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*, Barcelona, PPU, 1993, p. 183.

⁹¹⁹ B. Torres Bitter, *Estudio de los modos...*, op. cit., p. 18.

introspección que incluye además un retroceso por el tiempo de la memoria,⁹²⁰ un retorno que se detiene en un tiempo previo a la guerra civil, en la rememoración favorable y feliz de la primera infancia transcurrida en la aldea gallega. La recordación propicia del poblado se asocia a un sentimiento de unión con la madre, una especie de cordón umbilical representado por su nodriza, quien ejerce una sustituta función maternal. Además, es la que con sus evocaciones transmite a la niña una imagen no deformada de su progenitora. Tina es remembranza viva que recuerda a Tadea que la tierra donde se ha criado la considere siempre como una madre. La tierra y el testimonio de Tina sobre su madre, una mujer que dio hijos al mundo con alegría, son sus posesiones atesoradas en la memoria.

El discurso de Tadea no registra ninguna identificación con los personajes femeninos con los que convive en *laotraca*. Por su tía Concha no siente ninguna admiración, ni da muestras de cariño por su abuela; más bien, la inundan temores fundados. Doña Raquel es la “mole quieta” que impone su autoridad ejemplificada en el capricho de que Tadea se vista para hacer la comunión con el traje de boda de su madre muerta y, en su imaginación, los primos de la niña creen que su abuela es dueña de todo, hasta de los sirvientes, pues se sienten pertenecer a la clase social dominante: “¿Pero Venancio no es de la abuela? ¿No es todo de la abuela?” (32). Y en el ejercicio despótico del poder sobre las vidas de los de la casa, su tía es un personaje que encarna al cabeza de familia del sistema patriarcal franquista. Continuamente la tía impone a la sobrina correctivos por no acatar la obediencia, y a cada momento la impregna con sentimientos de inferioridad. Concha es un corifeo del sistema, como el señor Ridruejo que a las jefes provinciales de la Sección Femenina recomendaba mansedumbre: “...os corresponde un destino de sumisión, de docilidad [...]. Os corresponde, pues, un sentido de sumisión en esta tarea a que habéis de entregaros resueltamente”.⁹²¹

En su tarea de autoconcienciación, la narradora Tadea revela la contradicción y la opresión del mundo de aprendizaje en el que se vio inmersa la Tadea niña; en consecuencia, su relato no marcha por los rumbos de la causalidad o el lógico discurrir.⁹²² Intuimos que parte del proceso de aprendizaje de Tadea fue detectar desde niña un sentido falsario de la justicia, un orden artificial del mundo transmitido a través de la fuerza y el miedo; es la

⁹²⁰ *Ibíd.*, p. 23.

⁹²¹ *Ápud* M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 181.

⁹²² *Cf.* B. Torres Bitter, “*Tristura* de Elena Quiroga: de los signos temporales...”, *op. cit.*, p. 413.

“niñez desolada [...] lúcida y abierta frente a las convenciones e hipocresías del mundo que le rodea”.⁹²³ Todas estas enseñanzas que le proveyó el padecer, han formado una conciencia capaz de develar los daños y sometimientos a los que están expuestos los jóvenes espíritus en el interior de la familia, microcosmos de un país gobernado por la intolerancia y la mano férrea de la dictadura. La Tadea narradora es identidad y voz capaz de dar testimonio, palabras impregnadas con los olores de manzanas, como la cómoda que hereda de Julia, palabras de tristura y malestar, de un “dolor sin nombre, desprendiéndose de mí, sintiéndole desprenderse, un adiós largo” (281). Un dolor desprendido y recordado mediante una línea discursiva que se transforma en una conciencia formada, capaz de profundizar en sí misma para dar cuenta de los sucesos que fueron labrando su tristura, pero también, los primeros vislumbres, desde la infancia, de una identidad propia, ajena a los modelos representados por las mujeres autoritarias de sus primeras memorias. En esa misma búsqueda y esa misma tristura se debate el personaje central de *Primera memoria*, relato que sugiere la discrepancia entre el tiempo de la infancia y el tiempo de la adolescencia: un tiempo de armonía contrastado con un tiempo de violencias, tanto psicológicas como materiales, todo envuelto como por un tiempo irreal, vaporoso, como son los años inciertos de la guerra civil: “Hacía tanto calor que parecía respirar dentro del vaho de un sueño [...] recordé aquella tarde como en el fondo de una gran copa, con los ruidos amortiguados” (133). El mundo se abre ante la adolescente, y ella se asoma a sus nubosos laberintos que muchas veces es incapaz de descifrar.

Matia percibe las diferencias entre los crecimientos y saberes entre los varones y las mujeres, y sabe también que entre los muchachos hay secretos que ella ignora pero que no le es permitido averiguar: el contrabando de tabaco y ron del tabernero, y otros misterios de hombres y mujeres que no puede entender, cabos sueltos que ha escuchado de Juan Antonio y de Borja. Por ser chica, la abuela no la deja ir de excursión con la pandilla a un islote frente a la isla, ya que se quedaban a dormir por varios días. Odia ser mujer, sobre todo al regresar sola en la barca, después de haber despedido a su primo y a la cuadrilla. Borja y los otros muchachos se burlan de ella y tratan de humillarla, por lo que se siente una desterrada por su condición femenina.

⁹²³ M. D. Asís Garrote, *Última hora de la novela en España*, op. cit., p. 291.

A pesar de su forma de mirar, en la que todavía conserva rastros fantásticos de su recién ida infancia (compara los pies de la sirvienta Antonia con unos topos de Pulgarcilla), a Matia le recuerdan su abuela y su tía que la inocencia ya ha quedado atrás: ya no le regalan juguetes sino jerséis, estilográficas, un perfume francés, libros aburridos que escoge Emilia. “Ya eres una mujer” (239), afirma su tía para Navidades, época en que por orden de la abuela cortan sus trenzas; Matia está al tanto de que su cuerpo se está transformando; sabe también del temor de la abuela de que se vaya pareciendo demasiado a su padre, tan detestado por la anciana por sus ideas políticas disidentes. Por esos cambios que la van haciendo mujer, el trato hacia ella es distinto al de Borja; a ella le recriminan que tenga arañazos en las piernas o la piel soleada, es decir, que no se comporte como una señorita. La experiencia de la restricción produce en Matia sentimientos antisociales que se plasman en el rechazo de las normas que le son transmitidas.⁹²⁴ Animadversión que traslada hacia las dos mujeres más cercanas: la abuela y la tía. Hacia Práxedes nunca demuestra ninguna querencia ni reconocimiento. La abuela representa el principio de autoridad al prometer a la nieta que sería tratada con grandes correcciones. La anciana se constituye en protectora de los valores tradicionales del clan afectado por la desintegración familiar anexa y la guerra civil,⁹²⁵ y es metáfora del futuro régimen franquista caracterizado por una “moralidad oficial [que] determina una serie de trastornos sicosociales que tienden a perpetuar la dominación sobre la mujer”.⁹²⁶ Práxedes es la anuladora de toda voluntad femenina, y ve en la nieta un ser que sólo puede aspirar a la vida del matrimonio y la familia, por eso, su preocupación es prepararla para que en el futuro se convierta en el “verdadero complemento del hombre”, como reducía el nacionalcatolicismo a la mujer, formada bajo la doctrina cristiana, la abnegación y la sumisión ante el despotismo, para que cumpliera con su destino patriótico: dar a la nación hijos fuertes y sanos, “porque han de ser en el porvenir los soldados de la Patria”.⁹²⁷ Hacia su tía tampoco manifiesta alguna consideración. Nunca la veía hacer algo más que mal tocar el piano; ni siquiera la veía leer los periódicos o las revistas que llegaban a la casa. Más bien, confiesa sentir “pena por aquella mujer a la que no quise en toda mi vida” (217), con sus bostezos, su bata horrible que rezumaba un

⁹²⁴ Cf. M. Mayans Natal, *Narrativa feminista española...*, op. cit., p. 68

⁹²⁵ *Ibidem*, p. 47.

⁹²⁶ J. Ortega, “La frustración femenina en *Los mercaderes...*”, op. cit., p. 32.

⁹²⁷ M. T. Gallego Méndez, op. cit., p. 172.

perfume viejo que mareaba como el aroma de su cuarto, “espeso y obsceno” como su gran vientre. Una brecha percibe entre ella y su tía, un abismo que la separa cuando le mira las uñas lustradas:

Yo también me barnizaré las uñas. Pero, ¡Qué lejos todo! Sería en otra vida, casi en otro mundo, cuando yo sintiera lo mismo que la tía Emilia, con sus Murati y sus cartas, y su espera blanca y fofa, dormida en el sopor, buscando el coloquio triste con la copa rubí, llena del coñac celosamente oculto en el armario (131).

Matia juzga que a Emilia lo único que le interesa de la guerra es que su marido regrese sano y salvo para admirar sus uñas pintadas. Recluida en el hogar, la considera como una niña grande, sujeta a Práxedes, por lo que, su papel es el de “la mujer oprimida [que] se convierte inconscientemente en defensora de la opresión, y ello ocurre de modo privilegiado en el seno de la familia”.⁹²⁸ Tanta conciencia tiene Matia del papel que le reservan la abuela y la tía, que cuando quiere abordar a Manuel teme que le recuerde su futuro papel de mujer pasiva; interioriza un hipotético diálogo: “ya te casarán con un hombre blando y seboso, podrido de dinero, o con un látigo bestial, como el tío Álvaro” (144), en alusión a su tía, obligada a casarse con el militar para que se olvidara de su amor por Jorge, el disoluto de la familia. Emilia es esa mujer abnegada y obsequiosa que espera la vuelta del marido, la imagen perfecta que pregonaban las plumas al servicio del nacionalcatolicismo: la “dulce compañera del hombre, la amante esposa y la madre abnegada”.⁹²⁹

Al narrar y narrarse, Matia se rebela al mutismo y aborda estos episodios de su existir como un acto de expiación porque quiere curarse de su llaga aún abierta y sangrante: la traición a Manuel. Advertimos en las líneas de su relato una conciencia ya madura que examina el pasado con una perspectiva distante, un mirar hacia atrás aquel período de su historia, de la Historia, en el que los acontecimientos la precipitaron hacia la adquisición de una identidad femenina capaz de repudiar el autoritarismo, las formas maniqueas de concebir el papel para la mujer, y privilegiar la imaginación como refugio seguro. En la Matia de ese entonces, amante de las historias fantásticas, ya existían rastros de su propensión a la autenticidad y a la vida interior en la que gustaba encontrarse consigo

⁹²⁸ M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 163.

⁹²⁹ Cf. C. Molinero, “Silencio e invisibilidad: la mujer durante el primer franquismo”, *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, p. 69.

misma: “Huía, hacia algún lado donde estuviera a solas, lejos” (124).⁹³⁰ En su madurez, la derrotada en su primera adolescencia, ha vencido “el silencio y la insignificancia narrativa”,⁹³¹ para enfrentarse a un autodescubrimiento a través de la palabra, una conciencia femenina propia que se apuntala mediante la identidad textual, lejos de los silenciamientos que en la posguerra Falange pedía a sus agremiadas: “[...] lo propio de la Sección Femenina es el servicio en silencio, la labor abnegada, sin prestancia exterior, pero profunda. Como es el temperamento de las mujeres: abnegación y silencio”.⁹³²

Textualizar sus memorias son para Tadea y Matia una forma efectiva de socavar y “desenmascarar los valores de la moral tradicionales, mostrándolos como estructuras de pensamiento caducas que se oponen al reconocimiento de la libertad”,⁹³³ pero también es un instrumento de expresión para confrontarse con las mentalidades que, con voluntad de dominación, pretendieron anular sus conciencias en otros tiempos.

En *Adolescente*, Fernanda encuentra en su madre un primer vínculo de identificación con lo femenino, una noción ligada con la naturaleza. En la añoranza de su madre por Tabarca, por la isla y sus paisajes, por el soterrado erotismo desplegado hacia un pescador que cautiva a Inés con su andar y sus silbidos, encuentra la joven conciencia los símbolos de la sensualidad y la sexualidad que tiran del mundo. Pero hacia su madre también siente conmiseración, la compadece por su vida inútil y sacrificada en Tarragona, por haber perdido en la ciudad la alegría de la vida que la inundaba en la isla, por el amor derrochado por un marido por el que nunca sintió afinidad, por “el ansia materna de tantos hijos frustrados”; la compara con una barquichuela panza arriba, en la orilla “sin que nadie advirtiera el mástil que le estaba creciendo en el centro del alma. 'Pobre Inés', me dije, comprensiva” (334). En el encuentro y uso de la palabra, reconoce Fernanda la poca comunicación entre sus padres, una relación enturbiada por los distanciamientos: al despedirse de la casa teñida de luto por la muerte del arqueólogo, permanece en la alcoba

⁹³⁰ El gusto de Matia por la sencillez, como contraparte al boato y lo falso, reluce en sus recuerdos de las Navidades: en la aldea monta con su aya un nacimiento con figuras de barro compradas en el mercado; en Mallorca, la iglesia destella con luces, cánticos e inciensos, muestra de la magnificencia de los poderosos de la isla.

⁹³¹ A. Usandizaga, *op. cit.*, p. 187.

⁹³² M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 194.

⁹³³ I. M. Zavala, “Fin de siglo y modernidad: urdimbre metafórica del cuerpo”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)...*, *op. cit.*, p. 147.

de sus progenitores; se dice que ahí “quedaron los diálogos que nunca se cruzaron los Orsini y que es bueno que los esposos se digan alguna vez” (335).

El recuerdo del descubrirse mujer proviene de la anécdota de su primer vestido que se manda fabricar. La modista cubre con las telas sus formas y, frente al espejo, le dice que se mire para probárselo: “la vida me cogió aquel día de la mano, para entrarme lentamente, poco a poco, en los intrincados laberintos del sexo. Por lo menos puedo asegurar que en aquel instante me reconocí. Me supe. Me descubrí” (55). Revelarse en el cuerpo es un primer paso para reconocerse y asumirse, para su individuación como sujeto femenino. En el acto de mirarse con los ojos de la madurez que empieza, supone un autodescubrirse que la dirige a enfrentarse con su yo, y penetrar en su interioridad. En ese hecho aparentemente baladí descubre su cuerpo, sus ojos, y se le destapa el conocimiento de una caracterización propia: “Esa era yo. Casi lo dudaba” (56).

La aguda visión de Fernanda la ayuda a penetrar en la identidad femenina a través de los deseos de sus jóvenes amigas, y a definir las a cada una por sus ansias y deseos: Elena tenía “un montón de nombres masculinos entre su cabellera roja”; Isabel, cual Penélope, “dispuesta a esperar toda la vida un limpio sueño de amor”; María, dueña de un secreto de vocación mística y Flora, “un romance indescriptible” (283) enroscado en su cuerpo. Y en esas primeras búsquedas de su sentir, Fernanda y sus amigas hablan en la playa de los clásicos temas: “perdíamos las tardes haciendo proyectos futuros sobre nosotras mismas, nuestro hogar, los hijos. Dábamos por hecho el matrimonio como cosa infalible: —Cuando me case, yo...—era nuestra muletilla”. (65). En esos primigenios tanteos de la femineidad que asoma a los ojos de su adolescencia, Fernanda reconoce la vocación de dar continuidad a la vida mediante la reproducción: “Y por la noche buscaría un hombre. El mío. Y mientras las estrellas nos desnudaban con el chorro de su luz, él y yo rasgaríamos nuestros campos mutuos en busca de hijos [...]. La verdad era ser surco y dar cosecha tras cosecha y plantar los hijos al sol para futuras fecundaciones” (306-307). Un deseo que en *Nada* también emerge en Andrea después de escuchar las confidencias de la madre de Ena.

La entrada de Fernanda en la madurez y el reconocimiento de indagar una personalidad propia, proviene del suceso narrado en el último capítulo del Libro Segundo, titulado “Crisis de adolescencia”. Una tarde sufre un desarreglo emocional que le diluye la

realidad, una especie de transmutación que Fernanda identifica con la crisis del yo que vive, pues cree que el espíritu de su madre se le ha incorporado a sus carnes para habitarla: “Me bastaba el horror de los instantes en que dejé de ser, invadida de su personalidad, para permitir que me cogiera de nuevo” (218); por eso, en los arrebatos de esos días se busca y grita su nombre en cada una de las habitaciones de la casa: “Porque, ¿se puede decir que se vive cuando uno no se conoce?” (219). Más tarde, ella denomina que lo que la tuvo postrada un tiempo fue “algo nervioso, histérico, ¡yo que sé!” (253). Lo cierto es que la vivencia de este acontecimiento la sitúa en los ánimos de no reproducir en ella la pasiva existencia de la mujer sacrificada. En su narrar, la voz madura que ha aprendido a conocerse, da cuenta de esos años de aprendizaje, tiempos de amor y guerra civil, que la catapultaron a buscarse en su escritura, a crecer y a existir con la conciencia de las marcas del padecer humano, con el trasfondo de Eros y Tánatos del que se nutre, para construirse una identidad femenina, un intento por apartarse de las frustraciones y los silencios de su madre, por alejarse del modelo de mujer que quería la Sección Femenina, sustentado en la madre hacendosa, abnegada y servicial, una idea más de matrona antigua inspirada en los ideales tradicionalistas y católicos de la mujer y la familia.⁹³⁴

Esas imágenes impostadas inundan también el proceso formativo de la heroína de *Nada*, narradora que conoce una galería de cuadros femeninos en la que no se siente personificada. En la cronología de su existir, primero traba relaciones con las monjas de su colegio; más tarde con su prima Isabel, con la que convive durante dos años en un pueblo, pero ninguno de estos perfiles han sido modelos ni la han adiestrado. Las mujeres de su piso no significan ningún paradigma digno de imitarse, a pesar de que pertenecen a distintas generaciones yuxtapuestas. Su abuela refleja un mundo caduco, la mentalidad conservadora que recomienda a las otras mujeres obedecer sin protesta al hombre, porque éste tiene siempre la razón;⁹³⁵ autoritaria, gustosa de oprimir las voluntades de los más débiles y practicante de una moral hipócrita y una rancia religiosidad (rasgos que coinciden con la pariente de Tadea, en *Tristura*), Angustias muestra la cara del nacionalcatolicismo implantado en la inmediata posguerra, un cuerpo que emana olores a naftalina e incienso

⁹³⁴ Cf. M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 107.

⁹³⁵ *Loc. cit.* La abuela refleja la mentalidad de la Sección Femenina, como explica Gallego Méndez sobre la situación de la mujer en la posguerra: “La mujer era y debía ser inferior al hombre, 'verdadero centro de la creación'. Debidamente aceptada e interiorizada esa condición subordinada de la mujer, y adscrita a su 'orden propio', Falange deseaba para la mujer la mayor 'elevación y dignidad'”.

(los aromas del régimen franquista), una mentalidad que considera para la mujer dos resoluciones en su existir: casarse o enclaustrarse en el convento: “Dos únicos caminos honrosos” (94); las amigas de Angustias que van al piso vestidas de negro para despedirla de su participación en el mundo, son también cortas de luces, como “pájaros envejecidos y oscuros, con las pechugas palpitantes de haber volado mucho en un trozo de cielo muy pequeño” (99).⁹³⁶ En la construcción de su ser femenino, Andrea aprende a vislumbrar el tipo de mujer que más aborrece: el modelo de su tía Angustias. Ni en las formas de mirar encuentra alguna coincidencia con ella: lo que para su tía es el barrio chino, un lugar para perder a cualquier mujer decente, donde se enciende “un brillo del demonio”, es para Andrea un sitio lleno de fascinación y de belleza, como el puerto de Barcelona que trepida bajo sus pies; Gloria, joven madre y mujer de su tío, es vulgar y poco inteligente a los ojos de Andrea, un ejemplo problemático de liberación, superflua y demasiado atenta a los patrones de la belleza y a otras veleidades mujeriles, pero también contradictoria al aceptar resignadamente, y hasta cierto punto con justificaciones, los malos tratos y los golpes del marido. Gloria representa la poca estima para la condición de mujer.⁹³⁷

Los modelos a seguir para Andrea son mujeres ajenas a la casa de la calle Aribau: Ena, su compañera de clases, y Margarita, la madre de aquélla. Con Ena se siente identificada por varios motivos: en el plano espiritual, por compartir los estudios literarios, por su sensibilidad en el trato a los demás y por la querencia a la naturaleza y sus espectáculos: “me hizo ella ver un nuevo sentido de la Naturaleza en el que ni siquiera había pensado” (131); además, Ena representa una nueva generación de posguerra: enérgica por despreciar a sus pretendientes, rebelde por experimentar con Román, reírse de él, humillarlo y así vengar la vieja afrenta a su madre; pero también la joven es negociadora y audaz en su relación de noviazgo; en el plano de la sensualidad la admira por su elegancia,

⁹³⁶ Angustias personifica a la mujer a la que se imponía silencio, oración, obediencia y sumisión como una forma de penitencia por los pecados del mundo ateo y materialista, y para un mejor funcionamiento de la familia como base de la sociedad y del sistema. También encarna la moral cristiana de la decencia, es una predicadora de la continencia sexual y de los peligros de la carne que cae en la “visión formalista, unilateral y maniquea del sexo”. Con su exagerado rigor moralista sólo favorece “el fariseísmo de muchos falsos cristianos”, como ella misma, que dice a todos entregar su virtud y su pureza en sacrificio a la Divinidad (L. Alonso Tejada, *op. cit.*, p. 21).

⁹³⁷ En la época franquista era común la idea de que la mujer no hace historia ni participa de manera significativa en ella. El fin primordial de la mujer, su misión, era “hacer a los hombres que hacen historia” (M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 143).

por su atractiva apariencia, por sus carnes perfumadas. En cambio, Andrea es el lado opuesto de Ena: “muy pequeña y perdida” como la mira la propia Ena a la distancia, pobre, mal vestida, con olor a lejía y jabón de cocina, sin la costumbre de maquillarse, aunque Ena la distingue con su amistad por considerarla una chica con ideas y reacciones distintas, alguien que nunca ha sabido lo que quiere pero que siempre está queriendo algo, por eso la considera una aliada. Andrea pretende ser como su amiga, inteligente y presentable, complementando el paradigma con la madre de Ena, a quien conoce más íntimamente cuando la mujer la hace partícipe de la preocupación de que su hija se relacione con Román. Le confiesa que se casó con el padre de Ena para olvidarse de su pasión por el músico, pero comenzó a amar a su pareja al nacer su primera hija y al ver en ella la prolongación de sus orgullos y deseos de perfección. Las confidencias de Margarita sobre el primer amor atormentado y no correspondido, sobre la experiencia de la maternidad capaz de transformar los sentimientos por Luis, producen en Andrea lazos de afinidad y solidaridad por ese *haber padecido* y por esa forma de amar para redimirse a sí misma: “Era fácil para mí entender este idioma de sangre, dolor y creación que empieza con la misma sustancia física cuando se es mujer. Era fácil entenderlo sabiendo mi propio cuerpo preparado —como cargado de semillas— para esta labor de continuación de vida” (223). En el proceso de aprendizaje, Andrea incorpora a su *querer ser* estos dos modelos de mujer, el de la hija y la madre, una feminidad que conoce y comparte porque la complementan. Son las mujeres que han sabido superar los problemas de la relación amorosa, de la pasión humana; Andrea así lo entiende al contemplar la vida distante, porque todo en ella era, por aquel entonces, “ácido e incompleto como la esperanza” (223), un tiempo pletórico de agotamientos e histerias, de “dolores que pululaban, vivos como gusanos, en las entrañas de la casa” (262), sobre todo en la España de la década de los cuarenta.

En su ópera prima, Laforet deja entrever el choque generacional de la posguerra española. Por primera vez en su vida, Andrea entabla charlas con otros estudiantes y asiste a una tertulia donde ella es la única mujer. El ambiente universitario estimula a Andrea y reconoce que para enfrentarse al mundo de los adultos necesita respaldarse en los de su misma generación, algo que Andrea imagina “un instinto de defensa”; en este sentido, estima que es “difícil entenderse con las gentes de otra generación, aun cuando no quieran

imponernos su modo de ver las cosas” (99). Las palabras de Laforet, puestas en la voz de sus personajes, coinciden con las de María Zambrano: no hay nada que

aproxime tanto como el pertenecer a una misma generación que es una medida en el tiempo, un tiempo en cierto modo externo, circunstancial, en una de esas envolturas temporales [...] cada generación tiene su marcha, su ritmo que arrastra y uno va adonde sea, porque el caso es marchar juntos, marchar *con*, hasta la muerte.⁹³⁸

Franco Moretti resalta también esta confraternidad entre personajes de una misma generación, como ocurre en la novela de iniciación tradicional:

Con la antítesis entre viejo y joven se enlaza después el par siguiente: familia y desconocidos [...] en cuanto llegan a la ciudad, los héroes del *Bildungsroman* dejan de repente de ser “hijos” y se convierten en “jóvenes”: con lazos afectivos que ya no están en vertical, entre una generación y otra, sino en horizontal, en el interior de su misma generación.⁹³⁹

En este sentido, el verdadero puente de comunicación que establece Andrea es con otra conciencia femenina en formación, Ena, alguien de su mismo grupo que encaja en esa misma “medida en el tiempo” y en la mentalidad compartida.⁹⁴⁰ En la mitad de la década de 1940, Laforet señala dos usos del lenguaje que marcan distinciones entre lo masculino y lo femenino. En *Nada*, además del choque generacional representado entre la protagonista y los personajes que la rodean, se establece una diferencia de género; la Andrea narradora, en la retrospectiva de su desdoblamiento del yo, se percata que entre hombres y mujeres existen formas diversas de comunicarse; con “los muchachos era imposible el tono misterioso y reticente de las confidencias, al que las chicas suelen ser aficionadas, el encanto de desmenuzar el alma, el roce de la sensibilidad almacenada durante años” (59).

Al elegir los estudios universitarios, Andrea es ya a los ojos de esa cerrada sociedad patriarcal una mujer transgresora, una conciencia rebelde, si consideramos que la lectura de libros era considerada por la Sección Femenina como una actividad de escaso provecho para la futura ama de casa. Un manual de la época recomendaba no ser “una niña empachada de libros”, pues las mujeres intelectuales se volvían odiosas a los ojos de los

⁹³⁸ M. Zambrano, *Delirio y destino...*, op. cit., pp. 121-123.

⁹³⁹ F. Moretti, *Atlas de la novela europea...*, op. cit., p. 63.

⁹⁴⁰ La actitud de los jóvenes de *Nada*, es un trasunto de lo que pensaba y defendía su autora, como deja entrever en la escritura de su *Diario* publicado en 1972 en el *ABC*: “Los jóvenes, aunque no sean creadores ni artistas, sólo por el hecho de ser jóvenes, están en época de una transición personal, y aun los que se han sentido cómodos en su ambiente social han solido agruparse por pura necesidad de hablar con su generación un lenguaje distinto [...]. Es una utopía que tiene que ver con la vida” (ápod Teresa Rosenvinge y Benjamín Prado, *Carmen Laforet*, op. cit., pp. 112-113).

hombres: “Una mujer podía tener conocimientos a condición de que los ocultara, para no resultar pedante”.⁹⁴¹ Las lecturas recomendadas por los ideólogos de la dictadura tendían a la formación religiosa y falangista; en su labor maternal, las mujeres deberían ocuparse de la educación moral, no de la intelectual. Esta concepción arcaica en la España del siglo XX, se asemeja a la que describe el “alma bella” de Goethe sobre su entorno, la Alemania del siglo XVIII en la que “era moda reírse de las mujeres eruditas, se las tomaba por insufribles, probablemente porque dejaban en ridículo a muchos hombres que practicaban la ignorancia”.⁹⁴² Por lo tanto, para la idiosincrasia del nacionalcatolicismo, nada de “bachilleras ni universitarias”, el verdadero ser femenino se desarrollaba en el matrimonio y en el hogar, en realizarse como esposa y madre.⁹⁴³ Pareciera que, al igual que lo señalado por el “alma bella”, “la mujer debe ocultar su saber tanto como un calvinista su fe en un país católico”.⁹⁴⁴

Al concentrarse en la construcción de una nueva identidad, la Andrea del relato desestabiliza el modelo arraigado de femineidad creando otros discursos sobre la diferencia sexual.⁹⁴⁵ La confrontación de las mentalidades la transparentan personajes masculinos cercanos a Andrea, son las voces que pretenden ahorrjar los ímpetus femeninos, son las miradas que la juzgan por ser distinta. Román, al verla limpiar su habitación se mofa de ella: “Veo que estás hecha una mujercita [...]. Me gusta pensar que tengo una sobrina que cuando se case sabrá hacer feliz a un hombre” (197). Por su parte, Juan considera a Andrea una perdida por pretender ser independiente; en sus modelos de mujer no entra el de su sobrina: “Cargada de amantes, suelta por Barcelona como un perro” (199). Los jóvenes tampoco son ajenos a estas concepciones patriarcales que quieren reducir a la mujer a un papel tradicional. Su amigo Pons, también universitario, le pregunta sobre lo que hará en el futuro, y ella contesta que tal vez será profesora; pero él, algo extrañado le espeta si no le gustaría más casarse. Gerardo, un personaje episódico y protagonista del desmitificador primer beso de Andrea, confiesa que para él no existía la inteligencia femenina, y adopta una actitud sobreprotectora hacia la mujer, por eso, recomienda a Andrea no andar sola por las calles, pues son peligrosas de noche y los hombres podrían atentar contra ella (en este

⁹⁴¹ M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁴² J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 443.

⁹⁴³ Cf. C. Molinero, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁴⁴ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 451.

⁹⁴⁵ Cf. M. I. Lagos, *op. cit.*, p. 38.

sentido, nos recuerda al personaje de Angustias). Esta actitud enfurece a Andrea, y cuando el muchacho insiste en acompañarla hasta su casa, estalla sin contemplaciones llamándole imbécil y echándolo de su lado. En estos casos, los personajes masculinos cumplen un papel de adversarios o antagonistas de la actante. La conducta de Gerardo no es más que un reflejo de las creencias y costumbres en la España de la primera etapa de posguerra, como bien apunta Martín Gaité: “salir de noche y volver a casa a deshora, abriendo tranquilamente con la llave del portal, era una prerrogativa reservada a los hombres o a las 'mujeres de la vida’”.⁹⁴⁶ En *Nada* se pone de manifiesto que, en palabras de Marcela Lagarde y de los Ríos,

la violencia a las mujeres es una constante en la sociedad y en la cultura patriarcales. Y lo es, a pesar de ser valorada y normada como algo malo e indebido, a partir del principio dogmático de la debilidad intrínseca de las mujeres, y del correspondiente papel de protección y tutelaje de quienes poseen como atributos naturales de su poder, la fuerza y la agresividad.⁹⁴⁷

La falta de respeto y libertad para la mujer, instaura en las conciencias de las iniciadas una verdad indiscutible: si fueran hombres, otro sería el trato recibido. Tanto en la Andrea universitaria como en la Andrea narradora se vislumbra la disyuntiva que se plantea en la vida de toda mujer, “en la tan importante tarea de tomar la gran decisión [...]: SUMISIÓN o INDEPENDENCIA”.⁹⁴⁸ Entendemos que por los rasgos manifestados en su narración, Andrea elige la independencia: deja a la familia, trabajará en Madrid y ganará un salario propio; de este modo, es también una inconformista por su relación problemática con los espacios interiores y familiares, y se erige en representante de los “jóvenes esperanzados que trataban de abrir una brecha para dar entrada al aire fresco y vivificante de la verdadera libertad”,⁹⁴⁹ una brecha opuesta al machismo franquista reproducido por Juan, quien en unos de sus múltiples altercados con su mujer, vocifera su autoridad: “Yo soy el único de esta casa a quien ella tiene que pedir permiso, y el que se lo concede” (90).⁹⁵⁰ Al transformar sus recuerdos en escritura, Andrea abandona los cauces del silencio

⁹⁴⁶ C. Martín Gaité, *Usos amorosos...*, op. cit., p. 140.

⁹⁴⁷ M. Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de la mujer: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 258.

⁹⁴⁸ M. C. Forneas Fernández, op. cit., p. 100.

⁹⁴⁹ C. Gándara, “La mujer en la literatura española del siglo XX”, *La mujer en el mundo contemporáneo*, María Ángeles Durán (ed.), Universidad Autónoma de Madrid, 1981, p. 144.

⁹⁵⁰ La actitud de Juan es semejante a la de Quimet, novio y futuro marido de Natalia en *La Plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda. Para imponer su punto de vista, el hombre golpea en la rodilla a la mujer y le

que la caracterizaron en el proceso de su formación como ser humano y mujer. Una forma de hallar su voz que se confronta a la voz y a las recomendaciones de Pilar Primo de Rivera: "... que vuestra labor sea callada; que a las Secciones Femeninas mientras menos se las oiga y menos se las vea, mejor; que el contacto con la política no nos vaya a meter a nosotras en intrigas y habilidades impropias de mujeres".⁹⁵¹ En la escritura de su texto, Andrea se reconoce con voz propia, una voz que registra como suya y que la identifica en su autoanálisis, no como en ese año de aprendizaje que vivió entre sombras y pasiones, período de pesadilla en el que se tocaba con la mano para reconocer las facciones "que parecían escapárseme". Por estos vestigios de la Andrea narradora, no estamos completamente de acuerdo con la opinión de Alberto Manguel, cuando explica que en *Nada* ninguna "situación acaba por resolverse plenamente, y ningún personaje se rescata del todo, ni siquiera (aunque así lo esperamos los lectores, más allá de la última página) la misma Andrea".⁹⁵² No dudamos en afirmar que la heroína de la novela de Laforet sí se rescata de su situación familiar entrampada, aunque claro, contando con la complicidad de Ena, y se afianza en su libre pensamiento cuando no intenta responder a ninguno de los modelos propuestos por la hegemonía del franquismo;⁹⁵³ de este modo puede saldar cuentas y mirarse tiempo después en el reflejo que le devuelve su testimonio, su escritura razonada y madura de la inmediata posguerra, lo que no podemos afirmar de Juan y Gloria, personajes víctimas de la guerra civil y de cuyas vidas los lectores percibimos que nunca rebasarán las esferas del enfrentamiento, la incomprensión y la discordia. El rescate personal de Andrea se sustenta en esa puesta en discurso de un sujeto que convierte en memoria colectiva su memoria privada, y así develar su identidad individual y la identidad de una sociedad desintegrada, abyecta y resignada.⁹⁵⁴

advierde que "si quería ser su mujer tenía que empezar por encontrar bien todo lo que él encontrase bien" (M. Rodoreda, *op. cit.*, p. 15).

⁹⁵¹ Ápod M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 194.

⁹⁵² A. Manguel, "Llorar después de leer", *Babelia, El País*, 8 noviembre de 2008, p. 7.

⁹⁵³ A. E. Minardi, "Trayectos urbanos: paisajes de la posguerra en *Nada*, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n° 30, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 9-10.

⁹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 12.

5.2 DE LA AUSENCIA DE VOZ A LA PRESENCIA TEXTUAL

En el capítulo tercero analizamos la textualización de las experiencias a través de fragmentos de diarios (*Entre visillos, Cinco sombras*), o de memorias que forman parte de la novela misma (*Los Abel*). En los rastros de la enunciación que cultivan las protagonistas, los lectores somos testigos de cómo van cimentando una identidad sustentada en la inmediatez de sus vivencias y dejan entrever otras vías para no frustrarse, ya que pretenden no imitar los modelos de las mujeres que las rodean, casos concretos los de Natalia y Valba, pues Rosario no tiene oportunidad de interactuar con el mundo de afuera. Este antagonismo entre las iniciadas y el contexto anacrónico de la inmediata posguerra es la desmitificación del papel único que le tocaba representar a la mujer en el llamado espacio doméstico.⁹⁵⁵

En su rol protagónico, Nati conoce los papeles que ocupan las mujeres de su entorno, empezando con Gertru, mansa a la voluntad de su prometido. Su amiga no se matricula en el siguiente curso del instituto porque a Ángel no le gusta el ambiente, sobre todo por el embarazo de una estudiante. Además, representa la mentalidad machista al empeñarse en que su novia no siga estudios, amparándose en el pretexto de su cercana boda: “Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; con que sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra” (171). El novio de Gertru ejerce el paternalismo con su novia y la trata como a una menor de edad mental: “Si no te voy a poder advertir nada. Lo hago por tu bien, para enseñarte a quedar siempre en el lugar que te corresponde. Eres un crío tú. Anda, no seas tonta, pero serás crío” (150). Pero ya próxima la fecha de las nupcias, la que verdaderamente domina a Gertru es Lydia, su futura suegra, una continuadora de la mentalidad tradicional: la lleva a las tiendas y le enseña modales para formarla como toda una señora de su casa. Lydia se erige así en la preceptora de Gertru, la instruye en esos afanes para estar siempre guapísima; la novia, sin opinión propia, sigue al pie de la letra todas sus enseñanzas, porque “las mujeres, desde muy jóvenes tienen que prepararse para no envejecer” (234). Lydia considera, además, que el papel de la mujer reside en mantener interesado al hombre, y en una actitud cómplice, como para alejar de las golferías a su hijo, expresa a Gertru: “A ver si ahora, cuando os caséis, le hacemos sentar la cabeza” (235). En

⁹⁵⁵ Cf. M. Forneas Fernández, *op. cit.*, pp. 500-501.

este sentido, la futura suegra de Gertru, discurre Mayans Natal, es la representante “de la vieja generación femenina que interviene defendiendo los intereses del varón”.⁹⁵⁶

Es patente la falta de intercambio verbal entre la pareja, ya que prevalecen los puntos de vista del novio. Gertru intenta dialogar, pero Ángel no hace caso de su intento: “... vamos a hablar. No hablo nunca contigo [...]. Pero de qué vamos a hablar, tonta [...]”. Llegó el día de la pedida y casi no había hablado ni media hora con él” (236). Este decir a medias, es causa de los malos entendidos entre los matrimonios representados en la novela, como el de la hermana mayor de Gertru que se casó a disgusto de su familia. Gertru va a su casa para invitarla a la petición de mano. Al mirar la juventud de su hermana, Josefina dice que se alegra de su boda, aunque su pensamiento, reproducido en estilo indirecto libre por el narrador, parece desmentir sus palabras. Mientras contempla a la hermana, acuden a su conciencia los cuidados para conservar en forma su cuerpo de mujer casada, con la pesadez de la maternidad a cuestas. Toda esta quimera por el matrimonio contrasta con la desilusión de la mujer casada, y se redondea con la actitud de hartazgo que su marido manifiesta en los últimos tiempos. El matrimonio, como búsqueda de satisfacción, no ha sido recompensa para Josefina; Gertru se da cuenta de que su consanguínea sufre con ese hombre; así se lo comenta a Lydia, quien con su respuesta demuestra y enseña a su nuera que el papel de la mujer es el de la resignación católica: “Nadie es feliz del todo en este mundo, hija. Cada uno lleva su cruz” (233). Y considera remediar el asunto haciendo regalos a Josefina, un remedo de felicidad sustentado en la apariencia física, fiel reflejo de la vaciedad de ella misma, mujer experimentada “adobada de masajes [y] con ojos de muñeca pompadur” (234).

Así, queda claro que la “existencia de estas mujeres no se va haciendo sino que se va vaciando”, ya que tienen que existir para el hombre convirtiéndose así en “el otro”. En lugar de “llegar a ser mujer” en palabras de Simone de Beauvoir, las mujeres de *Entre visillos* viven su existencia llegando a un “no ser”.⁹⁵⁷ Y, como escribe José-Carlos Mainer, de todos los títulos posibles para su novela, Martín Gaité eligió el que más señalaba el prejuicio de la domesticidad y la frontera que separa la vida de familia y el noviazgo, sendero que toda mujer ha de transitar: “Todas lo harán de un modo u otro, ignorantes de

⁹⁵⁶ M. J. Mayans Natal, *Narrativa feminista española...*, op. cit., p. 170.

⁹⁵⁷ Ápod M. Carbayo-Abengózar, “Lo raro no es sólo vivir, lo raro es también hablar”, *Carmen Martín Gaité*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Madrid, Ediciones del Orto, 2004, p. 22.

que haya otro porvenir y contentas de aceptarlo así”.⁹⁵⁸ Fieles al pensamiento de un destino único, la preocupación de estas chicas es la de agenciarse un buen matrimonio; ésta era una de las actitudes imperantes con las que se pretendía convencer a las mujeres de la primera posguerra. Ejemplo notable lo pone el director de la revista *Bengala*, publicación del Sindicato Español Universitario, Miguel Pérez Calderón, cuando en 1951 exterioriza que “la mujer no debe estudiar para ingeniero o para notario, sino estudiar la forma de casarse con un notario o con un ingeniero, que, en definitiva, es una carrerita mucho más fácil y menos incómoda. La única a que puede aspirar dignamente, dejándose de tonterías inoperantes”.⁹⁵⁹ Los sujetos femeninos fabulados en *Entre visillos* reflejan la situación real en la España franquista, como ejemplifica el testimonio de la abogada y periodista Elisa Lamas: “Las clases bajas sociales veían en la cultura universitaria una posibilidad de subir de status, pero en la clase a que yo pertenecía no estudiaba ninguna chica. Se consideraba que la salida normal era un buen matrimonio, cuanto más rico, más importante el marido, mejor”.⁹⁶⁰ Es el caso de Gertru, de Elvira, y de otras chicas de la ciudad. En cambio, la actitud de Natalia revela una identidad auténtica que se enfrenta a la represión social, fiel reflejo del nacionalcatolicismo de la época cuyo afán era fundar una sociedad monolítica donde las identidades propias quedaran difuminadas entre la masa reverente.⁹⁶¹

El padre de Natalia es un buen ejemplo de lo que vislumbra esa sociedad conservadora para sus hijas, el modelo de mujer burguesa que “queda completamente desvinculada de la fuente de su riqueza. Se le educa para no saber nada. Se desarrolla en ella la conciencia de que viva a expensas de los hombres de la familia: primero del padre, luego del marido”,⁹⁶² éste es el patrón de mujer planteado en Elvira, pues al morir su padre no sabe darle un cauce a su vida, y al poco tiempo acaba aceptando el matrimonio como una meta; es un personaje que daba la apariencia de inconformarse pero que acaba claudicando de sus ideales:⁹⁶³ “Solamente uno que vive aquí metido puede llegar a

⁹⁵⁸ J. C. Mainer, prólogo a *Carmen Martín Gaité...*, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁵⁹ Ápod C. Molinero, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁶⁰ Cf. G. Feiman Waldmen y L. Gould Levine, *Feminismo ante el Franquismo*, Miami, Ediciones Universal, 1980, p. 115.

⁹⁶¹ Cf. J. Jurado Morales, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁶² M. A. Capmany, *El feminismo ibérico*, Barcelona, oikos-tau ediciones, 1970, p. 62.

⁹⁶³ Elvira aparenta ser otra chica “rara”, es pintora y muy sensible, lectora de la poesía de Juan Ramón Jiménez y de *La náusea* de Sartre. Se define a sí misma: “Digo lo que pienso y lo que siento; no tengo miedo de lo que piensen de mí. Y estoy contenta, a pesar de todo, siendo como soy” (139), y por sus inquietudes se sabe diferente a las chicas de la ciudad. Imagina su vida en una gran ciudad con tranvías y grandes avenidas,

resignarse con las cosas que pasan aquí, y hasta puede llegar a creer que vive y que respira. ¡Pero yo no! Yo me ahogo, yo no me resigno, yo me desespero” (55). La tensión trágica de Elvira sobrevendrá cuando llegue el momento futuro en el que “descubrirá entonces que no es más que una inválida”.⁹⁶⁴ Y este no hacer nada de la mujer, el no servir para nada, tenía que ser el emblema de nobleza del hombre comerciante o de negocios, o del notario en que se va a convertir su marido.⁹⁶⁵ Y es que en la ideología patriarcal, lo hace notar Lagarde y de los Ríos, los sujetos femeninos “deben mantener relaciones de sujeción a los hombres, en este caso, a los cónyuges. Así articuladas la maternidad y la conyugalidad, son los ejes socioculturales y políticos que definen la condición genérica de las mujeres, de ahí que todas las mujeres son madresposas”.⁹⁶⁶ Elvira asume el papel que el destino reserva a las mujeres jóvenes de esa ciudad, una especie de determinismo social que tiene en el casino su epicentro. Aunque por fuera aparenta rebelarse a la idiosincrasia dominante, aquélla que asigna un tradicional rol a las féminas, Elvira “prosigue, básicamente, la línea adoptada por la mayoría de los personajes configurados. Simplemente utiliza medios que resultan ser ficticios, inauténticos, proyectando una imagen encubridora de sus íntimas preferencias”.⁹⁶⁷

En la novela de Martín Gaité se representa también la nueva sociedad de consumo española de los cincuenta, influida por la riada de turistas americanos y mentalizada por una vida materialista y banal;⁹⁶⁸ por ejemplo, Marisol, una chica madrileña, no deja de presumir a Goyita sus vacaciones veraniegas en San Sebastián, y habla de yates, pesca submarina y skis acuáticos; Goyita, otra *snoob*, se explaya con entusiasmo sobre sus partidos de tenis. El aburrimiento por el arte antiguo es síntoma de desinterés, como cuando Marisol, en un alarde de ignorancia, da juicios vacuos sobre la catedral de la ciudad. La frivolidad de la clase media urbana es patente, una masa que consume y gasta por imitación, “que piensa poco porque la alienación es grande, que esconde bajo su 'discreto

pero finalmente abandona su vocación artística y decide casarse con Emilio para vivir en la finca de su marido.

⁹⁶⁴ M. A. Capmany, *El feminismo...*, op. cit., p. 62.

⁹⁶⁵ *Loc. cit.*

⁹⁶⁶ M. Lagarde y de los Ríos, op. cit., p. 365.

⁹⁶⁷ M. J. Mayans Natal, *Narrativa feminista española...* op. cit., p. 168.

⁹⁶⁸ Esta sociedad burguesa de la década de los cincuenta es exhibida también en el cine: *Esa pareja feliz* (1951) y *Día tras día* (1951) muestran “la psicología colectiva que comenzaba a extenderse con la presión de los concursos comerciales en la prehistoria de la sociedad de consumo [...]. El cine español comenzaba a reflejar el fin de la autarquía y el despliegue del protoconsumismo” (R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo. 1936-1975*, Barcelona, Ediciones Península, 1981, p. 117).

encanto' una pobreza cultural, política y cívica alarmantes [y que] acaba siendo un importante soporte para lo establecido".⁹⁶⁹ El estamento social caracterizado en *Entre visillos*, justo al que hace frente Natalia, demuestra una actitud apática hacia otras formas de concebir el mundo, es un conglomerado que demuestra desprecio con los diferentes. De esto da cabal cuenta Klein. La impresión que tiene de esa sociedad conservadora es de fastidio; al mirar hacia los edificios "me imaginaba la vida estancada y caliente que se cocía en los interiores" (215). Y él no quiere eso para sus alumnas, a través de la libertad de sus nada convencionales métodos de enseñanza pretende mostrarles un camino para la independencia en la vida. Muy pronto se da cuenta de que esas jóvenes "dirigen su esfuerzo a figurar una imagen pública socialmente aceptada por estar en consonancia con los convencionalismos de su propio grupo",⁹⁷⁰ y labrarse el estatus de joven ideal. Los prejuicios por las chicas "frescas" se dejan sentir, como cuando sugiere Pablo que llevará a Rosa a la mesa de unos jóvenes conocidos suyos del casino; categórica, una de las chicas expresa indignada que no quiere junto a ella a ese tipo de gente. La misma Elvira se referirá despectivamente a la animadora cuando le reclama a Pablo que si cree que ella es una "fresca", como la cantante. Rosa es considerada una lagarta, una perdida, indigna de alternar con las mujeres decentes de la ciudad.

Por estos síntomas de intolerancia y machismo, Rafael Conte lee la obra de Martín Gaité como una "fábula de profunda crítica social, pero sin acudir jamás a lo panfletario [y que se centra] en la alienación de la mujer provinciana".⁹⁷¹ La mentalidad masculina se desvela por la conversación del novio de Gertru, con un amigo. El joven celebra que su prometida no haya conocido hombre antes que él, y celebra la buena garantía: "Para pasar el rato vale cualquiera, pero casarse es otro cantar" (48). Y como Andrea, la heroína de *Nada*, Nati percibe el despliegue de brotes paternalistas, la sobreprotección de los varones, como cuando se queda sola con un chico en el casino: "me quedo yo contigo bonita, para que no te coma el lobo [...] vamos pequeña, ¿qué tomas tú?" (68-69).

Podemos afirmar que con *Entre visillos*, la autora salmantina se pronuncia por "aquellos que ostentan una escala de valores distinta a la de la generalidad. Lejos de una vida social, [la protagonista] busca su identidad en el diálogo consigo [misma], en la

⁹⁶⁹ F. Álamo Felices, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁷⁰ M. J. Mayans Natal, *op. cit.*, p. 180.

⁹⁷¹ R. Conte, introducción a *Entre visillos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1984, p. XII.

autorreflexión, y en la asunción de un ritmo vital individualizado”.⁹⁷² El diario de Natalia, la escritura dentro de la escritura, es desahogo y creación del yo como individuo. Lo confirma John Kronik cuando sustenta que Natalia con “su capacidad de dar voz a la palabra y de inscribirse en y con la palabra [encuentra] una solución, una solución productora y un consuelo, el mayor consuelo que tiene a su alcance. La escritura es una exteriorización del yo y un descubrimiento de la identidad del yo y de su historia”,⁹⁷³ una identidad propia que va en abierto desencuentro con los condicionamientos sociales y su dependencia del hombre.⁹⁷⁴ Entre el contenido del diario y el pensar de la protagonista no hay fisuras, más bien coherencia; su escribir y su actuar manifiestan la personalidad de Natalia, una identidad femenina no fragmentada ni dispersa, sino íntegra, en vías de formación de un sujeto independiente. La personalidad de Natalia la impele a crearse un mundo propio interior que la aleja de una visión impostada y acomodaticia. Ken Benson estima que la experiencia interna que se forja Leticia, la adolescente narradora protagonista de *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel, significa una posición alternativa, rica e intensa, al desangelado y gris exterior de la sociedad franquista de la primera posguerra.⁹⁷⁵ Tal apreciación podemos destacarla también en Natalia y en Rosario, protagonistas que experimentan en el espacio de la conciencia un reducto de palabra y libertad.

En el mismo sentido, Rosario se escudriña en su “darse cuenta” y hace germinar su voz mediante la escritura. Las cinco sombras de la novela de Galvarriato son personajes enterrados vivos, seres condenados a la contemplación de sí mismos en torno a un costurero, rol que el paterfamilias mantiene vigente. Los rastros de una identidad femenina se hallan en su diario, en la libertad que encuentra, por medio de la palabra, para escapar a todo intento de mantenerla sumisa, en silencio, y por el empleo de un lenguaje que, como afirma Andrea en *Nada*, presenta un tono confidencial y una prosa proclive a destacar las percepciones de los sentidos: “el encanto de desmenuzar el alma”. En Rosario, la pesquisa se bifurca al amor por las hermanas, por el idealizado amigo, por ella misma y sus sentires; la búsqueda de identidad personal la transforma de objeto moldeado al capricho de otro (el

⁹⁷² J. Jurado Morales, *op. cit.*, p. 356.

⁹⁷³ J. W. Kronik, “La narrativa de Martín Gaité...”, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁷⁴ Cf. M. J. Mayans Natal, *op. cit.*, p. 316.

⁹⁷⁵ Cf. K. Benson, *op. cit.*, p. 25.

padre) a sujeto creador; en su escritura es protagonista y portadora de la expresión que la vuelca hacia su ser individual, para autodescubrirse al centrar la mirada en su interioridad.

El ambiente planteado en la casa de *Cinco sombras* es metáfora del que anhelaba la ideología franquista para todos los hogares españoles: “el modelo femenino ideal era una mujer asexuada y abnegada, dispuesta a todos los sacrificios, una mujer discreta [y] silenciosa. Quizás el silencio y la invisibilidad sean los conceptos que mejor se avienen a las cualidades de la mujer ideal como individuo”.⁹⁷⁶ El progenitor de las muchachas ejerce como defensor de un modelo de mujer casadera anquilosado y castrante, pues mientras “espera la mujer no profundiza ni en su propia existencia, ni en su propio cuerpo [...]. Su misión es ésta: esperar lo que venga, lo que otros han destinado para ella. No toma parte en las decisiones importantes ni discute opiniones, pues carece de opinión”.⁹⁷⁷ Cada una de las hijas es capacitada para labores del hogar, consciente de que su buena disposición acarreará marido, cuando y según los disponga el padre, celoso guardián de la pureza de sus hijas que se educan en las labores del hogar, obedecen y esperan para ser casadas, como una buena militante de la Sección Femenina. La educación de la mujer representada en la novela de Galvarriato corresponde al vetusto modelo que plantea Rossseau en su *Emilio*; un arquetipo articulado en tres ejes en los que se sostiene en todo momento la dependencia de la mujer hacia el hombre: la castidad y la modestia, la domesticidad y la sujeción a la opinión del que ejerce autoridad.⁹⁷⁸ Justo la conducta que las integrantes de Falange tenían que guardar hacia sus jefes, subordinación y docilidad, como es siempre el papel de la mujer en la vida de sumisión al hombre.⁹⁷⁹

Dentro de esta cerrazón mental, Rosario se ve forzada a modelarse una conciencia femenina a partir de sus propias percepciones y los escasos pero bellos recuerdos de su madre. En el amor por Diego y en la confección de su diario encuentra las vías para escucharse a sí misma, sabiéndose regida por los vórtices del amor y la finitud. Pero no tiene tiempo de rebelarse a la imposición, como lo hiciera una de sus hermanas; como ya hemos estudiado, esta es la única de nuestras novelas en la que la desaparición física de su protagonista deja, aún más, inconclusa su formación y madurez. Pero en los rastros de su

⁹⁷⁶ C. Molinero, *op. cit.*, p. 81.

⁹⁷⁷ R. Romá, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁷⁸ Ápod J. C. Suárez, *La mujer construida. Comunicación e identidad femenina*, Sevilla, Editorial MAD, 2006, p. 9.

⁹⁷⁹ Cf. M. T. Gallego Méndez, *op. cit.*, p. 186.

escritura podemos percibir que Rosario está consciente de las injusticias cometidas por el progenitor en contra de las hijas, ideología patriarcal que se pronuncia en contra de las relaciones igualitarias entre los sexos. En la búsqueda de la identidad femenina a través de la identidad verbal, Rosario, al tomar la palabra en su relato autobiográfico, se crea un espacio propio, sin la intervención de los otros, abandona la cosificación y consigue romper definitivamente los límites de su timidez para atreverse, por fin, a la expresión de una intimidad inexplorada,⁹⁸⁰ sustentada en el autodevelamiento de su conciencia. Es como ocurre al “alma bella” del relato de Goethe que, en palabras de Salvador Mas, “gracias a su escritura rompe [...] la prisión de su subjetividad y el aislamiento social”,⁹⁸¹ y su yo alcanza realidad en cuanto es narradora de su propio proceso de fe, llegando, incluso, a influir positivamente sobre los lectores ficticios de *Los años de aprendizaje...* como son Aurelia, Natalia y el mismo Wilhelm. Así, la narración en forma de diario de la iniciada de Galvarriato instituye su voz e identidad porque su yo adquiere existencia a través de la expresión y, de cierto modo, su prosa estimula las inquietudes de Julia, la lectora que se identifica y solidariza con su padecer. La voz de Rosario se ha dejado escuchar, ha abandonado las sombras para concienciar a otra mujer capaz de indignarse contra los abusos y el despotismo, contra los excesos de la autoridad.

Otra heroína insatisfecha con su suerte es Valba, protagonista que no se complace en continuar el rol social de su extinta madre, una mujer que vivió para criar a los hijos y complacer al marido, una señora con ideas preconcebidas sobre el papel de la mujer dentro del hogar. Su imagen persigue a Valba por medio de una fotografía que la sirvienta coloca en su cuarto, pero que ella guarda en un cajón; su recuerdo se fija en el carácter de su madre, muy diferente al suyo, y en las palabras de reprimenda que, alguna vez, le dirigiera: “Parece que seas un chico más, Valba. Quiero saber que tengo una niña: ¿por qué, por ejemplo, no adornas un día la mesa?” (46). Valba se sabe predeterminada por disposición familiar a ocupar el papel de la madre, por eso, al fallecer ésta, su instrucción se interrumpe cuando Aldo la retira del internado de monjas. Al retornar a la casa no sabe qué esperan de ella, pero Aldo y el padre creen que se encargará de los demás hermanos; mas Valba, a su edad, no se asume como el remedo de la ausente, no pretende olvidarse de sí misma y

⁹⁸⁰ Cf. A. Usandizaga, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁸¹ S. Mas, “El mito de una subjetividad bella”..., *op. cit.*, p. 61.

entregar su vida a los demás; se rebela ante ese designio: “Desde luego, nadie me necesitaba. Ni siquiera la pequeña [...]. Ni siquiera Tavi [...]. ¿Pretendían acaso que yo sustituyera en la casa a aquella mujer que se reía cuando nos llamaban gitanos? Verdaderamente, catorce años son muy poca cosa” (49). El personaje, quizá maduro por el abandono familiar y la soledad en el convento, sabe que su puesto no está en dirigir esa casa, que la expectativa sobre su condición de mujer la rebasa, y así se lo hace sentir a la criada cuando le extiende las llaves de la propiedad. Su reacción es de impotencia y rechazo al comprender “que pesaban mucho, que brillaban con una frialdad aplastante. Gobernar era arrastrarlas, como un grillete. Y me fui, porque afuera el día aparecía claro” (85).

En uno de sus frecuentes raptos por marcharse de la aldea, Valba sella la separación con los orígenes: rompe la foto de su madre, como una venganza por “aquella vida estéril que nos había dado” (126). Superado este acto de liberación, la progenitora no vuelve a ser mencionada ni recordada por Valba, como si la foto despedazada por sus manos fuera un cristal en el que no quiere verse reflejada más. Su decisión es la simbólica ruptura con la figura materna, al parecer una distancia insalvable.

Otro indicio de la reticencia de la muchacha al prototipo femenino es cuando observa los juegos de Ovidia con sus cacharros y cintas de colores, y recuerda los broncos entretenimientos de su primera edad: “La verdad, yo, cuando tenía cinco años, bajaba al bosque con los chicos y hacíamos hornos de barro” (42); esta confesión desliga a Valba de los divertimentos asociados con las niñas y la bosqueja como un ser con modales rudos, muy distintos a los que descubre en Ovidia a sus nueve años, y que le sugieren un parecido físico con su madre por su aire de “fragilidad que suavizada angulosidades” y por “sus manos doradas y suaves [en las que] había una feminidad conmovedora” (138). Pero también la joven advierte en su hermanita rasgos que la asemejan con ella, como la contracción de la curva de la boca o el hosco movimiento de los párpados, justo las manifestaciones más toscas de su persona. Es entonces cuando la joven decide ingresarla en el internado, el mismo donde ella estuvo recluida, porque era preciso entregarla —le escribe a las monjas— “para que [le] estranguléis [...] cualquier anhelo de vida, a fuerza de dulzona hipocresía” (138). Valba no tiene duda: “Sí, sí. Era preciso enterrarla allí, para que no se pareciese a mí” (138). La joven es consciente de que esas ansias de vida —las ganas de pensar y de vibrar emociones— que arrancarán a la niña la convertirán en una mujer

sumisa y abnegada, en un espíritu pusilánime con un destino resuelto. Por experiencia propia, Valba está segura de que la pequeña será educada para no contraer los riesgos del ser libre, pues eso implica sufrimientos y dudas, estremecimientos como los que la doblegan a ella en todo momento y que quiere evitarle a su hermanita que demuestra un carácter más afín al rol tradicional femenino: "... dentro de poco aquella niña melancólica y tozuda cantaría en el coro con su voz limpia [...] un poco solitaria, con los ojos resbalándole sobre las tapias, arrastrando los pies a lo largo de los pasillos" (138). Al mismo tiempo, la insumisa de *Los Abel* quiere liberarse de las ataduras del vínculo consanguíneo que la fuerza a una maternidad impuesta. A pesar de la confusión, del temor y de las exaltaciones encontradas que se apoderan de ella al abandonar a Ovidia, Valba se sobrepone ante la convicción de que no asumirá el rol femenino que los otros esperan, ni sacrificará la libertad que ha empezado a latir dentro de su cuerpo y de su espíritu: "Me gustaba tanto sentirme así, vagando sola, sin ruta, sin proyectos" (144). La educación de Ovidia es un fardo que, al igual que sus hermanos varones, no quiere echarse auestas, pues, como hemos expuesto, Valba socava la habitual tipología de heroína y adquiere matices de protagonista masculino.

Tampoco se siente afín con intereses netamente femeninos, como los bordados y las tazas de Emelina, razón para que la vecina le comente que es poco femenina. Su insubordinación contra la cultura patriarcal dominante se refleja también en Valbanera cuando hace caso omiso a los reclamos del padre y del hermano mayor por su descuidada apariencia física. Aunque la historia narrada pareciera ubicarse en tiempos de la Segunda República, las actitudes de los varones encarnan la visión franquista (vigente cuando se publica *Los Abel*), sobre el papel que la mujer debería desempeñar como "ángel del hogar", visión difundida hasta por la publicidad comercial de la inmediata posguerra. Ella se examina en el espejo y se considera como poco agradable a la vista de los otros. Las chicas que acuden a la iglesia no dejan de mirarla con odio: "Había un rencor que entonces no comprendía, y aún no veo claro; un rencor que dimanaba, como su hedor, de profundidades nauseabundas" (40); es el resentimiento que suscita en los demás la que es distinta y marca la fractura con el statu quo, la incompreensión para la que no acata la obediencia y la sumisión como una norma de conducta social. Valba no tiene amigas y confiesa no necesitarlas. Su único acercamiento es con Jacqueline, la nieta del capataz de la mina que

ha llegado de la ciudad, y que al poco tiempo se vuelve novia de uno de sus hermanos. Mas la muchacha le parece superficial, y sólo llega a sentir admiración por ella cuando se decide volver a la ciudad sin el consentimiento de su abuelo. Con ninguna de las mujeres del pueblo intima ni se identifica; se asoma a ellas y piensa en la pasajera lozanía de sus vidas: “vi cómo su juventud era extirpada de raíz, y cómo se doblaban y se vencían” (61). Al burlarse de su relación con el médico, Juan le dibuja una irónica estampa de las jóvenes del pueblo; Valba visualiza para ella un papel semejante en un futuro no tan lejano:

A lo mejor os casáis y todo, y entonces engordarás, y te pondrás medias de hilo en esas piernas arañadas. Y para las fiestas, bajarás en el coche de línea a que te hagan por ahí la permanente [...]. Tendrás muchos hijos. Claro, que de vez en cuando, él se encaprichará por alguna chica de la aldea, bien coloradota, y te hará pasar malos ratos. Pero volverá, ya verás, porque de ti quiere hacer su gran amor (130).

La chica “rara” de Matute no encuentra coincidencias generacionales, ni un modelo de mujer digno de imitar, ni en la aldea ni en la ciudad. En un principio la deslumbra Alicia, la madre de Jacqueline, pero pronto descubre que es una mujer impostada y fútil como la hija, sin una identidad propia y original. Cuando se entera de que tiene amores con Tito, el novio de Jacqueline, se jura que nunca será como ella. La ciudad le proporciona imágenes de mujer que no la satisfacen. Cuando regresa a la aldea, las miradas femeninas se vuelcan de nuevo sobre ella, ahora para comentar su transformación física: la criada la riñe por verla pintada, y Emelina se sorprende al mirarla; exclama, dándole la bienvenida al mundo femenino: “¡Señor, cuánto has cambiado; eres una mujer!” (217). Pero la verdadera evolución de Valba ocurre en la conciencia.

La joven Abel no ignora que sus sentimientos se han formado en la idea de no esperar resignadamente a que un hombre se decida a casarse con ella: “Yo no aguardaría el amor cansado de un hombre” (206). En medio del adormecimiento que le produce el olor de los faroles del pueblo, decide que no va a anhelar a ese hombre. La visión de la heroína es contraria a la de las chicas casamenteras, preocupadas para que un varón se fije en ellas. Ella ha roto con el esquema social y visualiza en la vida solitaria una vía legítima para hallar su realización humana. A los dieciocho años, la lección que Valba obtiene de su proceso de aprendizaje, de su periplo físico y existencial, es que ha empezado a construirse una identidad de mujer propia, una voz madura contraria a los paradigmas predicados en su entorno, voces que veían en el matrimonio y en la maternidad la auténtica y única vocación

de la mujer, como destaca Carmen Martín Gaité de una publicación de 1942: “Sólo es mujer perfecta la que sabe formarse para ser madre [...]. El gozo de ser madre por el dolor y el sacrificio es tarea inexcusablemente femenina”.⁹⁸² En el mismo sentido, Lagarde y de los Ríos analiza que “en la feminidad destinada, las mujeres sólo existen maternalmente, y sólo pueden realizar su existencia maternal a partir de su especialización política como entes inferiorizados en la opresión, dependientes vitales y servidoras voluntarias de quienes realizan el dominio y dirigen la sociedad”.⁹⁸³

Al emborronar su manuscrito, al contemplarse en el espejo que ha construido con signos escritos, Valba se reconoce y edifica su identidad, es un sujeto que dialoga y se mira en su espacio interior, se vuelve autora de su experiencia, es decir, “se repite, crea, tiene poder, se transforma, se reproduce, se ve, vive y habla. Son actos autónomos”⁹⁸⁴ que la vuelven un ser activo que rompe con lo predeterminado y que “toma una posición activa frente a su destino y por tanto empieza a participar como sujeto en su contexto”.⁹⁸⁵

En las novelas de autoconcienciación que hemos abordado, las autoras ficticias pretenden buscarse en la escritura de sus historias; por medio del discurso disponen el mecanismo de la transformación del sujeto femenino, lo que, en palabras de Anna Caballé, se traduce en “un conocimiento recapitulador: del ser que se era al ser que se es en el momento en que se escribe”.⁹⁸⁶ Estas voces en primera persona adquieren la cognición de que la “experiencia vivida va formando la identidad del ser. Vivir es recordar. El recuerdo es memoria. La memoria va unida a la escritura” que, a su vez, remite a sus creadoras a una conciencia femenina.⁹⁸⁷ En los relatos que se prodigan las protagonistas, sus palabras y sus miradas hacia atrás las llevan a una concienciación sobre sus identidades y el mundo autoritario que les tocó vivir. Ellas elaboran sus discursos no para un receptor inmanente del relato, sino para aclararse a sí mismas y, en cierta manera, para confesar unos hechos vividos y reflexionar sobre ellos. A partir de que se reconocen en un discurso pueden hablar de una identidad propia, de crearse gracias a los vocablos. Este tono de “confidencia” lo

⁹⁸² Cf. C. Martín Gaité, *Usos amorosos...*, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁸³ M. Lagarde y de los Ríos, *op. cit.*, p. 365.

⁹⁸⁴ L. Lutes, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 86.

⁹⁸⁶ A. Caballé, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁸⁷ J. Romera Castillo, *op. cit.*, p. 38.

vemos plasmado en las memorias y diarios donde las iniciadas “desmenuzan el alma” por escrito, un lenguaje presidido por la introspección y por el afán de busca.

De este modo, cada autora ficticia, acaso *alter ego* de la autora empírica, encuentra cómo afirmarse en sus convicciones, cómo persistir en una personalidad que contrasta con las imágenes que desde afuera pretenden imponerle; en el proceso de la escritura se revela la formación de una conciencia ajena al modelo femenino del nacionalcatolicismo que, por engañoso y falaz, no le comunica nada. Es como si a las iniciadas de nuestras novelas les sobreviniera un vaciarse de todo para poner en evidencia sus vidas ante sí mismas.⁹⁸⁸

5.3 UNA IDENTIDAD PROPIA: ENTRE LAS HISTORIAS Y LA HISTORIA

La transformación de la conciencia femenina en las protagonistas de *La isla y los demonios*, *Nosotros, los Rivero y Luciérnagas* se expresa a través del modo narrativo de una voz en tercera persona que, en ocasiones, mediante la estrategia del estilo indirecto y del monólogo narrado, evidencia los procesos interiores de los personajes de los que se va ocupando a lo largo del relato.

Marta Camino, la adolescente de la novela de Laforet, encuentra en la imagen de su madre una femineidad anulada, consecuencia de su estado vegetativo. La figura de su madre, una presencia/ausencia, no es suficiente para retenerla en su inquietud de partir de la isla. Teresa no tuvo tiempo de ser progenitora de Marta, y la adolescente piensa de ella como si siempre “estuviera muerta. Nunca estuviste con ella. Nunca te necesitó... Ni la necesitaste desde que dejó de estar en tu vida” (527). Y Marta piensa que su madre era feliz con su vida: “No leía, no soñaba con otros mundos [como ella misma] y no era histérica ni desgraciada como Pino” (527). En esta confrontación Marta se sabe distinta y ni siquiera su madre hubiera sido capaz de detenerla en su firme decisión, pues si ella le hubiera impedido marchar también hubiese huido, sin piedad alguna, pero en el velatorio de su madre cambia de opinión al recordar una escena de su niñez, el cruzamiento de miradas entre las dos, un intercambio que la confirma en la idea de que Teresa “era amiga suya, cómplice suya, contra su padre y contra todos... No, su madre no le habría impedido nunca que realizase sus deseos. La habría ayudado como nadie” (571). Y aunque Marta nunca recibió los dones

⁹⁸⁸ Cf. M. Zambrano, *Delirio y destino*, op. cit., p. 58.

y cariños de alguien que ejerciera maternalmente con ella, se reconoce en su cuerpo de mujer, en su futuro papel de madre, como en *Nada* lo hace también Andrea al escuchar a Margarita, pero se aconseja a sí misma esperar el tiempo exacto: “Tienes dentro de ti semillas de muchos hijos que han de nacer; eres como una tierra nueva y salvaje y debes esperar como la tierra, quieta, el momento de dar plantas” (465).

En su proceso formativo, la joven se equipara con otros modelos de mujer que dictan cómo actuar en su ser femenino y que la critican porque nunca se pinta, ni usa medias ni tacones. Su cuñada, preocupada por fruiciones vacuas, sugiere a Marta arreglarse un poco más, consejos que también le endilga su tía Honesta, situación que a la adolescente poco le importa y hasta la decepciona que su tía charle sobre antiguos novios y conflictos amorosos. Tal vez esta animadversión hacia su pariente la lleve a sentir “un ligero placer sádico al ver que Hones, muy pintada y desbordante, envejecida por el contraste con la panda de muchachas, la miraba” (426) bailar con un muchacho en una fiesta. Honesta, paradójicamente a su nombre, no le infunde ningún respeto con esa vida casquivana e hipócrita que lleva, la considera una “mujer imbécil, vieja y pintarrajeada” (620). Marta demuestra con su actuar que la identidad femenina no se relaciona con los actos de embellecer el cuerpo para complacer a los otros, si no con sentirse bien consigo misma, una especie de desafío a la convención social de la primera posguerra.

Pino es el arquetipo de mujer que no representa nada para Marta. Por eso no siente ningún respeto hacia ella y la tiene en una concepción de mujer corriente supeditada al marido, con un “aburrimiento mediocre, triste, sin lucha, para el espíritu” (516). A sus ojos, Pino es una mujer envidiosa y preocupada por menudencias que finalmente no la satisfacen; la cree un ser desgraciado, “un animal cogido en una trampa [y que] su cara, algunas veces, daba la impresión de un ser que está asfixiado” (630). Por Matilde tampoco llega a sentirse hermanada. Su tía es educada en la creencia de que las mujeres “han nacido para gustar a los hombres, y que si no su vida puede considerarse un puro fracaso” (586). En su soltería había coqueteado con ideas comunistas pero tiempo después sus inquietudes desembocan en Falange:

A Matilde lo que la había hecho feliz después del vagabundeo por Francia era haber encontrado aquella emoción política. Haberse afiliado a una organización activa, haber logrado en ella una jefatura, un mando para la tarea de levantar su patria. Ella creía en la acción organizada, y en la eficacia de lo que estaba haciendo. Siempre había creído en el deber de una entrega de la individualidad al bien común (586).

Esta formación tradicionalista encuentra su complemento en el matrimonio que la aparta de sus problemas e incertidumbres sociopolíticas, por eso, no es de extrañar que este personaje crea en la sumisión y obediencia hacia el varón, como recomendaban los dirigentes de su militancia.

Las relaciones de Marta con las chicas de su misma edad se tiñen de ambivalencias. A ellas las percibe más próximas que a su familia, y a todas las acopla el mismo sentimiento de no prestarles atención a las personas que no pertenecieran a su generación, a no ser que fueran artistas: “Estaban unidas todas por el gusto común de la lectura, por la edad parecida, por la adoración común hacia los creadores de cualquier clase de arte” (403-404). A Marta y a sus amigas de instituto les cuesta entender al sexo contrario, “porque a los hombres no sabían juzgarlos exactamente” (404). Y es que el círculo de amigas posee su propio vocabulario socio-ideológico, pues, como ha estudiado Bajtín “cada generación, del estrato social que sea, tiene su propio lenguaje; es más, cada edad tiene, en lo esencial, su lenguaje, su vocabulario, su sistema específico de acentuación”.⁹⁸⁹

Marta es una chica “rara” por no coincidir con los mismos gustos de las adolescentes de su entorno: ella no va de compras, no adquiere ninguna felicidad con monedas. Marta no es como las otras mujeres que tienen los cuidados propios para ensalzar la femineidad y gustar a los hombres; no usa sus pendientes, ni su cadena de oro ni sus pulseras de plata, alhajas que vende para poderse comprarse un pasaje y llevar a cabo su sueño. Ella es diferente:

Marta no había tenido nunca gracia para usar la mantilla canaria de lana fina. No sabía sacar partido de sus manos, pintando cuidadosamente las uñas, ni sabía perfilar bien sus labios, ni arreglar sus ojos, ni alhajarse. Para todo esto se necesita tiempo, deseo de agradar, paciencia... Todas aquellas mujeres que encontraba, y que se iban llevando las miradas de los hombres, parecían poseer esas cualidades... Sus amigas también. Por eso florecían y se sentían felices en la intimidad de sus casas, en la suave paz de la ciudad [...]. Tenían lo que querían, y no deseaban fugarse (519).

En la dedicación a los estudios se sabe distinta a sus compañeras, no como esa condiscípula a su lado, vestida de negro, encorsetada y triste “que jamás había pensado fugarse y a la que los estudios le parecían una de esas cosas horribles que tiene la vida y que caen sobre uno como cae la lluvia o el calor” (525). Tampoco Marta tiene el carácter de

⁹⁸⁹ M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 107.

esa ñoña muchacha que hace confidencias sobre un ahijado de la guerra civil del que se había hecho novia.

Por pretender abandonar la seguridad de la casa, Marta parece más un personaje con atributos varoniles que femeniles. No le pasa inadvertida la sociedad patriarcal en la que se mueve: “Hay seres que salen y se mueren sin consultar a nadie estos movimientos. Si yo fuera un muchacho, a nadie le extrañaría que yo saliese por las mañanas. No importaría que me alistase en la Legión si me diera la gana, como ha hecho Chano el jardinero” (450). Su mejor amiga le recomienda que se deje de esos sueños de dejar la isla para irse a Madrid con sus parientes, y que se busque un buen chico para casarse. También, entre verdad y broma, Pablo cree que la mujer debe vivir para tener a gusto al hombre, por eso las féminas “deben de estar metidas en casa, sonreírles a ellos en todo, no estorbar para nada, no manchar jamás su pureza, no producir inquietudes” (455). Por los diálogos y los pensamientos de los demás personajes varones, se pone de relieve esta mentalidad machista y dominante. Entre José y su tío Daniel existe consenso para tener sometidas a las mujeres de sus familias: “Tú debieras vigilar a las mujeres de tu casa, como yo a las de la mía, con mano firme. ¿Me has entendido?” (417), recomienda José al tío, palabras que recuerdan un discurso de Franco en el que exhortaba a los hombres a emprender la reconquista del hogar. José tiene la idea de que Pino era “su mujer. Suya, su propiedad” (598). Pensamiento derivado de que él trabaja para darle todo. Desde su perspectiva, considera que entre marido y mujer la comprensión no puede ocurrir nunca, como en una relación donde priva sólo lo instintivo. Lo cree cuando reflexiona sobre su vida con Pino: “Pretender que la mujer propia entienda a su amo y señor le parecía tan ridículo como pretender que nos entienda enteramente un perro favorito” (604). Luego agrega, recordando los histerismos de Pino: “Él no hacía caso de estas cosas propias de mujer. Pensaba que las mujeres se doblegan con facilidad si se las trata con mano dura y se las satisface sexualmente” (612). Pero igualmente colaboradoras de esta idiosincrasia son las mujeres del relato. Tanto Honesta como Pino piensan que lo verdaderamente importante para las mujeres es el amor de los hombres, y Honesta despotrica contra la mujer de Pablo, la llama horrible porque es “roja”, da mítines y fuma puros, caracteres que estima poco femeninos. Por su parte, Pino machaca al marido para que recluya a Marta en el internado, convirtiéndose en oponente de la heroína al pretender desaparecerla con el encierro.

Por sus deseos de abandonar el lugar de origen, Marta se configura como un elemento transgresor del *deber ser* recreado en la novela. La protagonista es bitácora de la construcción de una personalidad femenina decidida que se confronta con el medio adverso del nacionalcatolicismo, y del que sale bien librada, pues se irá con sus parientes para continuar su formación académica en Madrid. Marta es, como ha comparado la crítica, una hermana espiritual de Andrea, la otra heroína de Laforet. Dos actantes que, al modo de personajes de *Bildungsroman* con protagonista masculino, aprenden del padecer y viajan, al final de los relatos, hacia otras geografías para cumplir sus fines: “El lector queda con una anchísima explanada para contemplar. Pueden venir a la mente sugerencias innúmeras. Se cierran estos libros calmadamente y un mundo de días y años se proyecta en el futuro lejano de Marta y Andrea, que se aprontan para recorrer los caminos del mundo y conocer la vida”.⁹⁹⁰

Esta misma actitud es el entramado narrativo de *Nosotros, los Rivero* pues su heroína, desde los primeros momentos de su vida consciente, choca con las formas de concebir el mundo de su madre, una representante de “la familia [que] perpetúa restricciones inútiles y sofocantes [y en cuyo seno] se juega el destino del individuo frente a la sociedad que busca apresarlo y constituye por lo tanto una reflexión sobre la mitología imperante”.⁹⁹¹ Es una progenitora que todo el tiempo achaca a la hija su “poca” femineidad, por lo tanto, en el reflejo de su madre, la hija encuentra una imagen para huirla, situación que ocurre casi en el momento mismo de su muerte, desaparición que deja a Lena en la completa libertad para disponer de su existir.

En esta confrontación ideológica participa también el hermano de Lena, un estudiante de Derecho y Sociología que tiene unas ideas muy claras respecto al papel de la mujer en la sociedad de la República, por lo que entabla un debate con su madre, sustentadora de ideas que coincidirán, tiempo después, con las proclamadas por el régimen franquista. Para la madre, la familia cristiana es base de la sociedad y de la nación y el destino idóneo para una mujer es el de esposa y madre, por lo que una representación contraria a este rol es considerado como el de mujer “impura”. Por el contrario, Ger piensa que la mujer española está mal preparada para afrontar por sí misma el futuro, ya que no

⁹⁹⁰ G. Illanes Adaro, *op. cit.*, p. 80.

⁹⁹¹ R. D. Pope, *op. cit.*, pp. 59-63.

conoce la realidad fuera de su casa. Ger está a favor de que la mujer estudie y tenga sus propios medios económicos, como si fuese un hombre, para no acabar subordinadas o frustradas. Sus ideas chocan con la visión del nacionalcatolicismo, vigente durante la publicación de la novela, que aconsejaba a las mujeres prepararse para el matrimonio como única salida: “Ni todas las muchachas pueden casarse, ni el hogar puede ser la única aspiración de la mujer moderna” (189), contesta el joven a los argumentos de su madre. Con sus maneras represivas y su poca accesibilidad, la señora Rivero refleja los modos y maneras de una sociedad poco dispuesta para adaptarse a los cambios políticos y sociales.⁹⁹² Lena está de acuerdo y lleva a la práctica las ideas de su hermano, al grado de recordarlo como un hombre cabal, un hombre que murió por sus ideales en la refriega revolucionaria, antelación del fin que tendrían otros hombres y mujeres con las mismas ideas igualitarias y que serían sacrificados o represaliados por el régimen franquista durante y después de la guerra civil.

Tampoco María ni su tía Mag representan para Lena patrones femeninos dignos de copiarse. La primera sólo demuestra sumisión a la madre; la segunda, es una solterona y una sombra dedicada a las labores domésticas, sin personalidad alguna. Sólo las admira por sus habilidades con los tejidos, pero no por sus luces. Por Heidi siente entusiasmo por esa decisión tan dura de marcharse de la casa ante la maledicencia, tanto de los parientes como de los amigos de la familia, pero tampoco la considera un modelo por su forma de pensar casquivana. Un personaje misterioso que despierta su interés es su tía Carina, mujer que carga con un pasado turbulento del que nadie quiere hablar. Los padres de Lena nunca hablaban de La Samaritana, “una cabeza loca... una existencia disparatada”, como le dice Ger. Para Lena, el pasado novelesco de su tía es comparado con una vida maravillosa, aunque en la novela no se abunda más al respecto, razón que orilla a María de Gracia Ifach a considerar que la heroicidad de esa tía campesina no se encuentra por ningún lado, y de la que no se habla salvo cuando aparece, como un tipo surgido por generación espontánea.⁹⁹³ Tanto Heidi como Carina son mujeres diferentes que rompen con los esquemas de su momento histórico, razón para que arrastren las difamaciones de las buenas conciencias.

⁹⁹² Cf. M. C. Forneas Fernández, *op. cit.*, p. 241.

⁹⁹³ Cf. M. de G. Ifach, “Reseña de *Nosotros, los Rivero* de Dolores Medio”, *op. cit.*, p. 36.

En Oviedo, Lena conoce también a representantes de la sociedad timorata ahogadora de cualquier personalidad femenina, como el señor Giraldo que cuida celosamente a sus cinco hijas, alejándoles cualquier novio para velar, según él, el honor de ellas, pero para amargura de las muchachas: “cinco sonrisas, que estaban convirtiéndose en cinco muecas” (42). Su riguroso proceder recuerda al padre de las muchachas de *Cinco sombras*. Otro ejemplo es Sara Montoya, solterona amargada que habla mal de todas las mujeres de la ciudad, una mujer amante de los chismes y las vidas ajenas, sin percatarse de su juventud perdida en el marasmo. En suma, la sociedad ovetense representada demuestra estrechez de criterios y prejuicios de la clase media provinciana o pequeña burguesía⁹⁹⁴ y, aunque la historia de la novela transcurra en un tiempo anterior a la guerra civil, bien podría leerse como un fresco de la represión y el autoritarismo practicados en la inmediata posguerra. Ante este panorama poco propicio para la realización personal, Lena escapa de la niebla, de las esquinas grises de la capital asturiana, para desenvolver su personalidad como mujer creadora en Madrid. Por lo narrado en la primera parte de la novela sabemos que lo ha conseguido, ya que retorna satisfecha a la ciudad de sus primeros escauceos y padecimientos. Al desenvolverse exitosamente como escritora, Lena terminó de fraguar su conciencia, encontró su autonomía y su propia voz en la capital, dueña absoluta de su existencia, pues la voz narradora no efectúa ninguna referencia a la condición de madre o esposa de la heroína.

En el itinerario vivencial propuesto en *Luciérnagas*, las continuas revelaciones del padecer y los ramalazos eróticos-tanáticos han ido transformando paulatinamente la conciencia de Sol, iniciada que “cuestiona los valores religiosos y educativos que preparan a la mujer para ser futura madre y esposa”.⁹⁹⁵ Los tumbos en el vacío de la joven, la han forjado en el aprendizaje de la necesidad de despojarse de lo asimilado en el colegio de monjas y en la casa de sus padres, una educación engañosa y constrictora, para fundarse en una identidad verdadera que, en su circunstancia límite, encuentra sustento en la realidad descarnada y en la querencia por el otro.

Ni la identidad femenina representada por las monjas, ni la emanada de su madre, la conforman. Se sabe ajena a esas concepciones del existir. Su madre le parece bella y sin

⁹⁹⁴ *Loc. cit.*

⁹⁹⁵ L. Rolón-Collazo, *op. cit.*, p. 166.

duda alguna sobre los preceptos religiosos que sigue a cabalidad, una mujer equilibrada, por lo que Soledad teme que nunca se parecerá a ella. Incluso se pregunta si merece ser hija de la guapa Elena. La madre de Sol reconoce que su hija es distante, como una extranjera a su emoción y a su vida, un sentimiento que las separa una de la otra: “Se daba cuenta de que creció lejos de ella, de que otros seres le forjaron una hija desconocida” (50). Por eso, a menudo Sol se dice que no era ni podría ser buena como su madre. Por Cloti siente una ambigua conmoción: la pena y el asombro. La congoja es por lo accidentado de su vida, su indignante pobreza que la arrastra a prostituirse. La admiración es por su solidaridad con los de su clase social y su determinación de irse sola al exilio, con las ropas puestas, su valentía para elegir sus inciertos derroteros. También Sol refleja adhesión hacia ella: en ningún momento juzga su decisión de abortar un hijo indeseado.

Como otras protagonistas de novelas de formación publicadas bajo la dictadura franquista, Sol también avista la sociedad patriarcal que la envuelve. Un claro exponente es su padre, quien dispensa un trato distinto para el hombre y la mujer. Para su hija es el lenguaje dulce y un mundo de encantamiento: una fiesta de dieciocho años para su princesa y un futuro para su boda. En cambio, para su vástago veía el porvenir, la continuidad de la fundidora que pasaría de padre a hijo, entre una generación más de hombres. Con la adolescente Sol no abordaba nada del destino: “Luis solo hablaba con ella de cosas pueriles, sin descubrirle nunca sus sentimientos, sus deseos. Ni siquiera quería saber nada de ella, al parecer, después del primer baile de sus dieciocho años” (112). Como las demás heroínas, Sol ha franqueado por un proceso de aprendizaje en el que “el contexto social, cultural y racial, y los valores de clase y religiosos juegan un papel significativo”⁹⁹⁶ en la tarea de moldear a las disidentes conciencias.

La ruptura con una identidad de mujer anquilosada proviene del encuentro que tiene con su madre cuando ya se vislumbra el fin de la guerra civil. La experiencia vivida del primer y único amor marca a Sol, la ilumina para verse alejada de los ideales burgueses (matrimonio y hogar) que su ascendiente tenía reservados para ella. Cuando charla con su madre, al retornar al piso después de su salida de la cárcel, le hace ver que es ya un ser independiente y que no es su intención continuar con la cadena acomodaticia que los demás

⁹⁹⁶ M. I. Lagos, *op. cit.*, p. 18.

han visto para ella. Es una forma de rebelión ante un paradigma moral limitador, ante un destino preconcebido:

—Mamá, ¿te acuerdas de cuando tú me hablabas del día de mi boda? No sospechabas con quién podría casarme, pero ya sabías exactamente en qué clase de casa viviría, qué lugares frecuentaría, y hasta incluso cuáles serían mis gastos... Ahora mi vida ya no cabe en tus proyectos: para mí todo es distinto (292).

Con estas palabras, Sol se resiste ante el tiempo y el mundo caducos en los que se ha quedado osificada su madre y la sociedad que la representa. De sus propias circunstancias personales colige que otro tiempo demanda ser vivido de otra forma, de ahí que rechace a la figura materna y a su discurso, y aviste los ímpetus hacia la configuración de una evolucionada identidad femenina que no sea manipulada ni domesticada por los otros, que sea más partícipe en el control de su destino. Sol es un personaje bisagra que, en la idea de Mijail Bajtin, transita de una edad mental a otra, con nuevas perspectivas en la Historia. Sol ha comenzado “a cuestionarse el modelo anterior, el modelo de mujer enmarcada en los esquemas preestablecidos [y aparece en su horizonte] la dicotomía entre lo viejo y ancestral conocido y socialmente aceptado y lo nuevo e incipiente que comienza a vislumbrar”,⁹⁹⁷ cuando traspasa el umbral de su propia transformación. Nuevamente señalamos los vasos comunicantes con la novela de Goethe. La narradora del relato del romántico alemán sabe que su identidad es divergente a otras mujeres, por ejemplo, a las de su casa; es diferente a su madre, pues así como ella es firme en sus convicciones y en su libertad para decidir sobre su relación con Narciso, su madre siempre demostró un carácter flemático y nunca pudo exponer sus verdaderos anhelos; es hasta ese momento en que su madre deja de lado la pusilanimidad al considerarse “feliz de ver en mí cumplidos sus íntimos deseos”,⁹⁹⁸ igualmente, la tía del “alma bella” es otra mujer mayor con la que mantiene distancia, pues era de las que más se oponía a sus reparos; ante sus intentos de inmiscuirse en sus asuntos, la joven marca su diferencia al juzgar que “no se le haría ningún agravio diciendo que no tenía ninguna sensibilidad y que su inteligencia era muy limitada”.⁹⁹⁹

⁹⁹⁷ A. Martín, prólogo a *Atenea o la niña que perdió el ombligo. Reencuentro con la Madre y la Identidad Femenina*, Itsaso Colina Olabarria, Madrid, Noss y J. Editores, 1995, pp. 6-7.

⁹⁹⁸ J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje...*, op. cit., p. 457.

⁹⁹⁹ Loc. cit.

La primera decisión madura de Sol es permanecer con el hombre que ella ha elegido en medio del caos y la furia. Aunque, como ya hemos señalado, la realidad y sus cauces violentos se encargan de atar un eslabón más en la formación de la joven: lo fugitivo de la vida y el amor. Una lectura de la existencia poco optimista nos proporciona Ana María Matute en *Luciérnagas*, y Sol, como la Antígona de Zambrano, parece preguntar y preguntarse: “¿Por qué historias estoy aquí: por la de mis padres entre ellos, por la historia del Reino, por la guerra entre mis hermanos?”.¹⁰⁰⁰ Por esto, la novela de Matute es una obra en la que destacan, paralelamente, la transformación de un mundo y la transformación de una conciencia. Estamos ante un ejemplo de la novela de desarrollo del hombre, cuyas cualidades desmenuza Bajtin: “Está claro que en una novela semejante aparecerán, en toda su dimensión, los problemas de la realidad y de las posibilidades del hombre, los problemas de la libertad y de la necesidad y el de la iniciativa creadora”.¹⁰⁰¹ De este modo, del diálogo entre su madre y Sol se desprende que ha ocurrido un desarrollo mental en el personaje joven: sus expectativas personales de la vida se han trascendido y abre las posibilidades hacia una nueva libertad y conciencia históricas, la de la mujer que se proyecta una nueva identidad. Desde sus años de instituto, los lectores hemos podido ir siguiendo las continuas variaciones en el carácter de Sol, de tal modo que su personalidad misma, su cambio y desarrollo llegan a formar parte del argumento. Un mundo de boato y esplendor edificado a la medida de los otros ha quedado en etapas pretéritas. Sus rastros se evidencian hasta en detalles aparentemente nimios que no escapan a su conciencia, como en el sabor del champán que le ofrece Cloti en una Navidad: “Aquella bebida le pareció amarga y excesiva. No, no tenía nada que ver con el champán, ligero, dorado, de otros tiempos” (62). Sol es el personaje que se ha ido transformando junto con el mundo circundante y refleja en sí misma el desarrollo histórico del mundo.¹⁰⁰² Aunque la lección de la historia de España nos enseña que esa transformación del mundo, ocurrida desde 1939, no benefició en nada la libertad y la identidad femeninas ganadas durante la etapa de la Segunda República, si no que acabaron enclaustrándola todavía más, en un retroceso de las concepciones mentales hacia siglos atrás.

¹⁰⁰⁰ M. Zambrano, *Senderos*, op. cit., p. 237.

¹⁰⁰¹ M. Bajtin, “La novela de educación y su importancia...”, op. cit., p. 215.

¹⁰⁰² Ibídem, pp. 212-215.

Los *Bildungsromane* de los que nos hemos ido ocupando, son obras que se apegan a la idea de Bajtín de *novelas de desarrollo del hombre*. Novelas de la representación del yo transformado inmerso en un mundo transformado, en “un espacio de la existencia histórica”. Los cambios políticos-económicos de ese mundo, la España representada en los años cuarenta y cincuenta, han cincelado a unas jóvenes protagonistas con otra visión del existir. Lena exhibe su libertad por haber roto las ligazones provincianas y convertirse en una mujer fiel a su vocación artística. Andrea y Marta se ausentan de sus lugares para realizar estudios en contra de una anclada etapa mental e histórica, la inmediata posguerra, y en Natalia advertimos la posibilidad de ese cambio; Matia, Tadea, Rosario, Fernanda y Valba se transforman en sujetos narradores de sus existencias; Sol se queda con las manos vacías, sin el amor apenas descubierto, pero en ella han operado las mudanzas, el tiempo ha penetrado en su interior y “forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino”.¹⁰⁰³ Estas novelas educativas, como llama Paul Ricoeur a las novelas de formación, muestran a lo largo de sus historias narradas el entretreído simultáneo de la complejidad social y la complejidad psicológica¹⁰⁰⁴ de unos sujetos femeninos que tienen conciencia de que es posible constituirse una identidad propia ajena a la mandada por la dictadura franquista.

Las heroínas de las narradoras españolas de las décadas de 1940 y 1950 presentan rasgos que permiten vislumbrar la construcción de una identidad femenina, según la intensidad de las experiencias, en unas más, en otras menos, que les propicia el “aprender del padecer” y los tiempos de Eros y Tánatos, situaciones entrecruzadas en sus existencias. El “ser-marcado-por-el-pasado” se deja escuchar en los relatos, ya en el narrar, ya en el pensar o en el decir, y muestran a unas iniciadas que exhiben su “inconformidad con el mundo al igual que la superación de la inactividad que ese mundo hubiera preferido para ellas”.¹⁰⁰⁵ Según sus circunstancias, estas protagonistas se rebelan y revelan rompiendo el esquema pregonado y defendido por la ideología del nacionalcatolicismo: el de mujer acallada, mujer minusválida sujeta y dependiente del paternalismo, pues el discurso dominante, sea el estrictamente político o el eclesiástico, “insistía en menospreciar las capacidades femeninas —que en muchos casos se llegaban a negar— y en exaltar tan sólo

¹⁰⁰³ *Ibíd.*, p. 212.

¹⁰⁰⁴ P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*, *op. cit.*, p. 387.

¹⁰⁰⁵ M. del C. Riddel, *op. cit.*, p.71.

una de las dimensiones vitales de la mujer —la maternidad—, que era convertida en su única aportación a la sociedad y, por ende, en fin de su existencia”.¹⁰⁰⁶

Los diez *Bildungsromane* que han sido motivo de nuestro estudio, bien podrían cobijarse bajo el título de *La busca*, o el de *La lucha por la vida*, marbete que destinara Pío Baroja para agrupar sus tres novelas del aprendiz Manuel Alcázar, pues también las jóvenes heroínas bregan en sus existencias por buscar su lugar en el mundo y ansían fundar su propia identidad en medio de ambientes contradictorios, hostiles y represores. Si estas novelas han sobrepasado sus contextos, es porque no son sólo crónica y testimonio históricos de la formación del ser femenino bajo el primer franquismo, sino que sus autoras se han preocupado por prestar “atención a lo inmutable y esencial [y han tenido la] intuición narrativa para seleccionar lo perdurable, dejando a un lado los rasgos que podrían resultar más externamente costumbristas y perecederos de la historia”,¹⁰⁰⁷ como pondera Ricardo Senabre de la trilogía barojiana.

Las heroínas de las narraciones de formación rebasan su propia temporalidad para erigirse en símbolos universales; son jóvenes conciencias que actúan en historias que desmenuzan la adquisición de la madurez, el rito del “aprender del padecer” del ser humano iniciado en los engranajes y tramoyas que rigen el mundo; sobre todo, son las historias de las resistencias de unos individuos que no se resignan al acatamiento pasivo de taciturnos destinos impuestos por visiones retrógradas y manipuladoras; en fin, con sus pensamientos, palabras y procedimientos, estas conciencias son defensoras de sus autonomías frente a la coerción y dominio de la independencia, frente a cualquier dictadura de la vida y del pensamiento, como la que impusiera en España el régimen de Francisco Franco. Ello demuestra que aún en el seno de una “triste” dictadura, como lo fue la franquista, triste por ser además inculta, el espacio de la intimidad puede ser un ámbito de disidencia y libertad.

¹⁰⁰⁶ C. Molinero, *op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁰⁰⁷ R. Senabre, prólogo a *La busca*, *op. cit.*, p. 12.

CONCLUSIONES

Desde sus primeras manifestaciones en el siglo XVIII hasta nuestros días, la praxis de la escritura de *Bildungsromane* demuestra que es un subgénero que se ha mantenido vigente en el gusto de los lectores; tal vez sea el interés que suscita su poética: el despertar a la vida y la vivencia de experiencias formativas que confieren la madurez a un héroe inexperto. Tan es así, que las novelas de aprendizaje han variado en sus formas y propuestas conforme a los tiempos y a las socioculturas en que han sido concebidas y publicadas. Sin embargo, es a partir del siglo XX cuando la novela de iniciación tiene más cultivadores y sus historias se reparten entre protagonistas masculinos y heroínas.

Con la concesión del primer premio Eugenio Nadal 1944 otorgado a Carmen Laforet por su novela *Nada*, el protagonismo narrativo de las mujeres adquirió nuevos bríos en la España de la inmediata posguerra, pues nunca antes tantas narradoras habían publicado novelas en un mismo periodo histórico, como lo fue bajo el primer franquismo. Durante las décadas de 1940 y 1950 la escritura de novelas de formación de autoría femenina fue una constante bien recibida por la crítica y favorecida por el público lector. Un corpus representativo de estas obras son *Nada* (1945) de Laforet, *Cinco sombras* (1947) de Eulalia Galvarriato, *Los Abel* (1948) de Ana María Matute, *La isla y los demonios* (1952) de Laforet, *Nosotros, Los Rivero* (1953) de Dolores Medio, *En esta tierra* (1955) de Matute, *Adolescente* (1957) de Carmen Barberá, *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaité, *Tristura* (1960) de Elena Quiroga y *Primera memoria* (1960) de Matute.

Tres son las estrategias narrativas que las autoras han elegido para urdir los entramados de sus ficciones de iniciación: la novela de autoconcienciación narrada en primera persona por la ya madura protagonista (*Nada*, *Adolescente*, *Primera memoria* y *Tristura*); el relato con memorias o diarios incluidos en la disposición novelesca (*Cinco*

sombras, Los Abel y Entre visillos); por último, narraciones con voz omnisciente (*La isla y los demonios, En esta tierra o Luciérnagas y Nosotros, los Rivero*). En la primera modalización narrativa destacamos la dicotomía entre el yo narrador y el yo narrado: uno es el que cuenta en el presente de la escritura y otro el que actúa en el pasado. Esta perspectiva permite a la voz adulta atisbar su etapa formativa para reflexionar sobre ella y, tanto la ha marcado en su existencia, que convierte su devenir en narración. En la segunda forma de contar, las escrituras de las narradoras de ficción se encabalgan en las estructuras de la novela, ya sea al construir una memoria de tipo confesional o al pergeñar un diario dentro de la propia narración. En estas dos formas de comunicación, tradicionalmente propicias al uso de un lenguaje femenino sustentado en un tono de confidencia, las heroínas pueden mirarse a sí mismas y ser interlocutoras que se contemplan en su propio espejo. Los resabios de soledad, orfandad, amargura y desamor que las diversas experiencias depositan en sus conciencias piden narración y, mediante la palabra escrita, estas narradoras protagonistas dejan de ser el objeto narrado por los otros, para configurarse en sujeto poseedor de sus propios argumentos. En la tercera clasificación, la tipología narrativa que ocupa la mayor parte textual es la omnisciencia, un enunciador heterodiegético que posee una focalización externa para relatar una historia a la que es extraño, una vez que no constituye ni ha constituido, como personaje, ese universo diegético. Aunque, aclaramos, en muchos fragmentos el punto de vista del relator varía su óptica para ubicarse dentro del campo visual de los sujetos actantes, como si éstos prestaran su conciencia para el acto discursivo. Esta voz siempre tiene en cuenta que el eje rector de las historias que narra es la instrucción de unas jóvenes inexpertas en pos del aprendizaje y la búsqueda en medio de un ámbito adverso a sus pretensiones.

En todas estas novelas el protagonismo recae en adolescentes y jóvenes mujeres que, ya en sus relatos con voz propia, ya en sus actuaciones descritas por una voz narrativa distante a ellas, se desgranar sus procesos formativos rodeados de pesadumbre e incompreensión. Son iniciadas que fundan su acceso a la madurez atravesadas por el “aprender del padecer” que las convertirá en la condición de “ser-marcado-por-el pasado” y las depositará en la circunstancia del ser individualizado transcendido hacia una existencia colectiva, situaciones filosóficas e históricas remarcadas en el pensamiento de Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur y Mijail Bajtin, respectivamente. El diálogo entre estos

Bildungsromane y la filosofía y la historia es patente, no sólo porque las historias de existencias desoladas transcurren durante la guerra civil o la posguerra, sino por la condición de que fueron publicadas bajo el primer franquismo, etapa juzgada como la más represiva e intolerante de la dictadura.

En las novelas que analizamos el despertar de la conciencia (momento epifánico) encuentra su origen en dos fuerzas que se repelen y complementan: Eros y Tánatos, polos que laten en la raíz de toda existencia. La experiencia de la erotización revela a unas criaturas con los sentidos abiertos para aprehender el mundo circundante, para configurar un “darse cuenta” de la conducta propia y de la ajena. Sin embargo, las primeras experiencias eróticas no dejan buenas impresiones ni placer en las actantes: ni el primer beso recibido, ni las primeras caricias corporales; todo desemboca en un trunco y malogrado aprendizaje de lo amoroso, en un quedar enterrado vivo el amor, como escribiera María Zambrano, pero sin la fuerza creadora que las haga seguir creyendo en él. Ninguna de estas iniciadas asumirá el papel de Cenicienta, ni encontrará el talismán del amor en forma de príncipe azul, por lo que estas novelas son un abierto desencuentro con los estereotipos de la novela rosa, tan propagada durante el primer franquismo para educar y amaestrar a las mujeres en la abnegación y el sacrificio. La experiencia del tiempo del morir dota a las jóvenes de una certidumbre: la conciencia de la finitud humana que, de acuerdo con Gadamer, es la auténtica esencia formativa del ser. Tánatos es también acicate para la mayoría de nuestras heroínas. La muerte del padre o de la madre significa la liberación, el apartamiento del orbe familiar que en todas las narraciones es mortaja de las intenciones y los empeños. Las familias representadas no significan refugio alguno, ni son fuente de bienestar. Así lo demuestran las conductas severas y desapegadas de las abuelas, las madres, los padres, las tías y los tíos y, en general, el medio en el que conviven: el nacionalcatolicismo. La realización personal de estas protagonistas no está en la integración al medio familiar o social en las que están inmersas, por el contrario, buscan la socialización, la armonía y la plenitud lejos de esos ámbitos donde predomina la intransigencia y la mano férrea.

Un tema recurrente en todas nuestras novelas de aprendizaje es la orfandad, condición revelada mediante diversos matices: en *Nada*, el caso más extremo, la privación

es de ambos progenitores y ocurre desde la infancia de Andrea; la ausencia de la madre es notoria en *Tristura*, *Primera memoria*, *Los Abel*, *Cinco sombras*, *La isla y los demonios* y *Entre visillos*; la falta del padre acontece en *Nosotros*, *los Rivero*, *Luciérnagas (En esta tierra)* y en *Adolescente*, aunque en estas dos últimas narraciones los padres son asesinados durante los inicios de la guerra civil, en plena adolescencia de las protagonistas. No es que el tema de la orfandad fuera un hallazgo de nuestras narradoras de posguerra, pues ya desde las primeras novelas de formación esta condición de los personajes ya era una constante, pero desde nuestra perspectiva, la huella del desabrigo en la narración española del primer franquismo la atribuimos a un triple eje: histórico, ideológico y filosófico.

No es fortuito que las escritoras españolas hayan creado en la inmediata posguerra personajes femeninos carentes de raíces, sobre todo maternas; tal parece que las imágenes de los huérfanos de la guerra, la represalia y el exilio se han convertido en trasfondo, en un fantasma de la memoria del sujeto desarraigado, del yo autor que vuelca esta realidad nacional en creación narrativa. Para la sensibilidad artística del momento histórico, el vacío nunca lo supliría la imagen patriarcal del Caudillo que se instaló para dirigir los destinos del nuevo Estado. Todo lo contrario. Creemos que así como Miguel de Cervantes, para no tener problemas con la Inquisición ni con las instituciones, endilgó ideas anticlericales y sentimientos de repulsa contra la nobleza ociosa a un hidalgo viejo y loco llamado don Quijote, nuestras narradoras de estas dos décadas descargan actitudes rebeldes y subversivas en personajes femeninos adolescentes porque se disculpa con mayor facilidad una conducta desorientada, al producirse en una edad emocionalmente inestable como es el tránsito a la vida adulta. Porque, efectivamente, en la conversión de una edad a otra se manifiestan con mayor ímpetu las rebeldías frente a lo establecido y hacia la autoridad que las oprime. La adolescente huérfana, un espíritu disidente por antonomasia, experimenta con más intensidad los conflictos entre autonomía y dependencia, y siente aún más la inquietud por la aventura, pues no se ve aún en la disyuntiva de las ataduras del matrimonio o de la maternidad. La resistencia de la protagonista la entendemos en el sentido de que cuestiona y no interioriza la legitimación de la autoridad, ni de los representantes del poder, posición que adjudicamos también a la autora empírica: tanto la heroína como la escritora es cada una un “ser-marcado-por-el-pasado”, una víctima de la historia que no se sumerge en el silencio y el olvido, como estima Ricoeur. En cierto modo, podemos leer una alegoría

de índole histórica que permea la conciencia creadora, una juventud madura que pone en tela de juicio los argumentos ideológicos del Régimen y no se somete más a sus héroes ni ante las apariencias del fervor religioso.

Juventud y orfandad conjuntan, de un modo más patético, las “situaciones límites” elucubradas por el pensamiento existencialista de Karl Jaspers y de Jean Paul Sartre; si para un ser formado vivir significa navegar en solitario contra el desamparo, la indefensión y el “vértigo” existencial, para una conciencia inexperta se redobla aún más la angustia y la incertidumbre en ese derrotero que es la busca de su verdad humana. Un camino tortuoso plagado no de magos ni de hechiceros, como vislumbra Hegel, sino de parientes y organismos represores. No hay acomodo para el olvido. Desde su ingenuidad e impericia, el ser en formación es memoria viva; al contar y contarse testimonia la implantación de una turbia y falaz idiosincrasia, la del franquismo, y reivindica su historia personal, pues la conciencia individual problemática se ve transformada y aupada hacia una existencia colectiva problematizada, hacia un devenir histórico, como vislumbra Bajtin en la trama de la novela de desarrollo.

La identidad femenina trasciende las fronteras de la realidad y con el pretexto de un personaje en orfandad, las autoras empíricas pretenden, sobretodo, explicarse y reflexionar desde su humana condición. Los tiempos de censura y represión de la *Nueva España* se metaforizan en las sufridas experiencias de las iniciadas que transitan vacilantes en pos de la busca de un puesto en el mundo. La problematicidad es construirse en sujeto femenino dueño de su libertad y de un destino propio. Es el “aprender del padecer” de los entes femeninos que pueblan los *Bildungsgromane* de la inmediata posguerra, ficciones que rompen con los manidos argumentos de la joven huérfana que ve recompensadas sus penurias con la llegada del príncipe o señorito que la conducirá al altar.

Al contrastar las peripecias y las experiencias de las heroínas con las novelas de formación con personaje masculino publicadas en este mismo periodo (*Javier Mariño* de Gonzalo Torrente Ballester, *Un hombre* de José M.^a Gironella, *El camino* de Miguel Delibes, *Encerrados con un solo juguete* de Juan Marsé), sacamos en claro que en la novela de aprendizaje de personaje femenino, la protagonista se enfrenta a una doble coordinada que hace todavía más compleja su empresa: no sólo se ve forzada a trazarse un itinerario

vital pletórico de inmadurez, zozobras y titubeos, sino que desde la ausencia de modelos femeninos a imitar tiene que cimentarse una auténtica identidad de mujer que se ve enfrentada a una ideología dominante nutrida de valores religiosos y tradicionales, que se empeña en reducir el papel femenino a márgenes estrechos, siempre dependiente de la visión y la voluntad patriarcales que considera a las actantes como seres infantilizados. Desde la Sección Femenina de Falange (cine, radio, documentales, publicaciones, charlas, servicio social) y los púlpitos se adoctrinó a las mujeres para aceptar dos maniqueos destinos socialmente permitidos para su realización: esposa-madre o soltera-monja. Senderos que se entrelazan a la visión reduccionista de los espacios a los que ancestralmente la sociedad confina a las protagonistas: el espacio público es para el varón; el ámbito privado para la mujer. El héroe inicia su aprendizaje, por lo general, volcado en los espacios públicos, abiertos y en la independencia, mientras que en la novela de heroína el actuar se realiza en la intimidad, en la espacialidad de muros adentro. La mujer se educa en recintos interiores y dependientes, entre los visillos de lo doméstico, y abandonar la casa paterna supone el matrimonio o el convento; no obstante, las heroínas de nuestras novelas transgreden la idiosincrasia social al transitar del espacio privado a la esfera pública (la calle, la ciudad o la capital desconocida, pero añorada), pues viajan impelidas por los ánimos de estudiar una carrera universitaria, o de conocer otras porciones del mundo y conseguir la liberación de las ataduras familiares. En este sentido, el periplo como rito de iniciación y experiencia formadora se cumple en la mayoría de nuestras novelas, e iguala en los roles aventureros a los personajes femeninos con los masculinos.

A través de sus narraciones, Carmen Laforet, Eulalia Galvarriato, Ana María Matute, Elena Quiroga, Carmen Barberá, Carmen Martín Gaité y Dolores Medio cumplen con el razonamiento de Goethe en el sentido de que la literatura debe entretener, iluminar el entendimiento y ennoblecer. Por medio de sus seres ficcionales, estas narradoras elaboran juicios sobre la discriminación, la ignorancia y la instrumentalización a la que las mujeres están condenadas durante el franquismo, y a través de sus novelas de aprendizaje brindan otras imágenes que se apartan del modelo unificado de mujer pasiva e invisible, tan ensalzado por el régimen. Las iniciadas asumen posiciones de ruptura al enfrentarse con un hostil entorno familiar y social ejercitado tanto por hombres como por mujeres de diversas edades y condiciones que representan la ideología del nacionalcatolicismo, idiosincrasia

que pretende anular o disminuir el papel protagónico femenino. En los *Bildungsromane* de nuestra investigación se modelan chicas “raras” que no acatan los condicionamientos del orden sociopolítico establecido; son protagonistas sensibles, perspicaces y agudas que critican y cuestionan la rancia moral, la falacia y el discurso triunfalista y feliz sustentado por la Iglesia y por la Sección Femenina de Falange. Son neófitas que, salvo la protagonista de la novela *Adolescente*, no se confiesan con los curas ni son practicantes del culto católico, actitudes que contrastan con la creyente heroína de *La rosa de los vientos* de Concha Espina, emblemática novela de iniciación de la preguerra.

Las heroínas de los *Bildungsromane* del primer franquismo descuellan por afirmar o reafirmar su propia personalidad en la verbalización o en sus conductas “descarriadas”, y por inconformarse en contra de una identidad femenina heredada. Estos seres marcados por el pasado trascienden sus mutismos para erigirse en voces y en renovaciones de las estructuras mentales; son sujetos portadores de historias y de Historia, y entienden que el yo se destruye y que la conciencia no transformada pierde su libertad auténtica bajo el influjo de fuerzas exteriores a ella, como son el medio ambiente hostil, la violencia y el autoritarismo, ya social, ya político. En sus conatos por poseer voz y pensamiento, se tornan en sujetos activos que se vuelven visibles para disgusto de los que pretendían ausencia, subordinación e insignificancia para la mujer española de las décadas de 1940 y 1950.

BIBLIOGRAFÍA

1) FUENTES PRIMARIAS

BARBERÁ, Carmen. *Adolescente*, Barcelona, José Janés, Editor, 1957.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre* (1847), Elisabeth Power (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2006.

GALVARRIATO, Eulalia. *Cinco sombras*, Barcelona, Ediciones Destino, 1947.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796), Miguel Salmerón (trad.), Madrid, Cátedra, 2000.

_____: *Confesiones de un alma bella* (1795-1796), Salvador Mas (trad.), Madrid, A. Machado Libros, 2005.

LAFORET, Carmen. *La isla y los demonios* (1952) en *Carmen Laforet 1, Novelas*, Barcelona, Editorial Planeta, 5ª ed., 1966.

_____: *Nada* (1945), Barcelona, Ediciones Destino, 1979.

_____: *Nada*, Domingo Ródenas de Moya (edic.), Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Entre visillos* (1958), Barcelona, Ediciones Destino, 15ª ed., 1995.

MATUTE, Ana María. *En esta tierra*, Barcelona, Editorial Éxito, 1955.

_____: *Luciérnagas*, Barcelona, Ediciones Destino, 2ª ed., 1993.

_____: *Los Abel* (1948), Barcelona, Ediciones Destino, 4ª ed., 1998.

_____: *Primera memoria* (1960), Barcelona, Plaza Janés, 1999.

MEDIO, Dolores. *Nosotros, los Rivero* (1953), Barcelona, Ediciones Destino, 1979.

QUIROGA, Elena. *Tristura*, Barcelona, Editorial Noguer, 1960.

2) FUENTES SECUNDARIAS

ALFARO, José María. *Leoncio Pancorbo*, Madrid, Editora Nacional, 1942.

ALONSO, Dámaso. *Hijos de la ira* (1944), Miguel J. Flys (edic.), Madrid, Editorial Castalia, 1987.

BAREA, Arturo. *La forja* (1941), en *La forja de un rebelde*, Barcelona, Debate, 2000, pp. 3-260.

_____: *La ruta* (1944), en *La forja de un rebelde*, Barcelona, Debate, 2000, pp. 261-509.

BAROJA, Pío. *La busca* (1904), Madrid, Alianza Editorial, 2008.

CHACEL, Rosa. *Memorias de Leticia Valle* (1945), Barcelona, Seix Barral, 1985.

DELIBES, Miguel. *El camino* (1950), Barcelona, Ediciones Destino, 2007.

DICKENS, Charles. *Grandes esperanzas* (1861), Manuel Vallvé (trad.), Barcelona, Editorial Juventud, 2008.

ESPINA CONCHA. *La rosa de los vientos* (1915), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953.

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús. *En la hoguera* (1957), Madrid, Seix Barral, 1996.

GIRONELLA, José M.^a *Un hombre* (1947), Barcelona, Ediciones Destino, 7^a ed., 1980.

MARCH, Susana. *Una alondra en la casa*, Barcelona, Ediciones Hymnsa, 1943.

MARSÉ, Juan, *Encerrados con un solo juguete* (1960), Barcelona, Random House Mondadori, 2009.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Retahílas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1974.

_____: *El cuarto de atrás* (1978), Barcelona, Ediciones Destino, 2005.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Trafalgar* (1873), Madrid, Editorial Edaf, 2001.

RABINAD, Antonio. *Los contactos furtivos*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

RODOREDA, Mercè. *La Plaza del Diamante* (1962), Enrique Sordo (trad.), Barcelona, Edhasa, 1982.

SENDER, Ramón J. *Hipogrifo violento*, en *Crónica del alba, 1*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 161-330.

_____: *La "Quinta Julieta"*, en *Crónica del alba, 1*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 331-481.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Javier Mariño* (1943), Barcelona, Seix Barral, 1990.

UNAMUNO, Miguel de. *Amor y pedagogía* (1902), Madrid, Alianza Editorial, 1989.

UPDIKE, John. "Los caimanes" (1958), en *Cuentos inolvidables de la literatura universal. Selección de autores modernos*, México, Reader's Digest México, 1973, pp. 200-206.

3) BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

3.1 OBRAS SOBRE TEORÍA LITERARIA, ESTUDIOS DE GÉNERO Y FILOSOFÍA

ABBAGNANO, Nicola. *Introducción al existencialismo*, José Gaos (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 1972.

ASÍS GARROTE, María Dolores. *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1988.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, Ernestina de Champourcin (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

_____: *La poética de la ensoñación*, Ida Vitale (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

BAJTIN, M. M. *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads.), Madrid, Taurus, 1989.

_____: *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.), México, Siglo XXI Editores, 1995.

_____: *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*, Tatiana Bubnova (trad.), México, Taurus, 2000.

BANNET, Eve Tavor. "Rewriting the Social Text: The female *Bildungsroman* in Eighteenth-Century England", *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*,

editado por James Hardin, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press, 1991, pp. 195-227.

BAQUERO GOYANES, Mariano. *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Editorial Porrúa, 1998.

BOBES NAVES, María del Carmen. *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

BOCHENSKI, I. M. *La filosofía actual*, Eugenio Ímaz (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1951.

BROW, Norman O. *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*, Francisca Perujo (trad.), Barcelona, Ediciones de Belloch, 2007.

CALVINO, Italo. "Arnold van Gennep. *Los ritos de paso*", *Mundo escrito y mundo no escrito*, Ángel Sánchez Gijón (trad.), Madrid, Siruela, 2006, pp. 213-217.

CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*, Esther Benítez (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1981.

CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1995.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.), Barcelona, Herder, 2003.

CLUFF, Russell M. *Siete acercamientos al relato mexicano actual*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

ELIADE, Mircea. *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Miguel Portillo (trad.), Barcelona, Editorial Kairós, 2000.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José Santiago. *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*, Universidad de Alcalá de Henares, 2002.

FIRKEL, Eva. *Identidad de la mujer*, Marciano Villanueva (trad.), Barcelona, Herder, 1978.

FORSTER, E. M. *Aspectos de la novela*, Guillermo Lorenzo (trad.), Madrid, Debate Editorial, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Ulises Guñazú (trad.), Madrid, Siglo Veintiuno de España, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trads.), Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Los orígenes de la novela*, Madrid, Ediciones Istmo, 1972.

GIL CASADO, Pablo. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana. “De la limitación histórica a la proyección universal en la novela de aprendizaje”, *Estudios de teoría literaria como experiencia vital*, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), Universidad de Cádiz, 2008, pp. 197-208.

GILBERT, Sandra M. y GUBART, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1984.

GOLDMANN, Lucien. *Para una sociología de la novela*, Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz (trads.), Madrid, Editorial Ayuso, 1975.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*, Wenceslao Roces (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____: *Estética*, Tom. II, Hermenegildo Giner de los Ríos (trad.), Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*, José Gaos (trad.), Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.

IPLAND GARCÍA, Jerónima. *El concepto de «Bildung» en el neohumanismo alemán*, Huelva, Editora Andaluza, 1998.

ISER, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), Sandra Franco et al (trads.), Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

JASPERS, Karl. *La filosofía, T.II*, Fernando Vela (trad.), Madrid, Revista de Occidente, 1959.

_____: *La fe filosófica*, Rovira Armengol (trad.), Buenos Aires, Editorial Losada, 2ª ed., 1968.

_____: *La filosofía*, José Gaos (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 2000.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. *Los cautiverios de la mujer: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

LENZ, Joseph. *El moderno existencialismo alemán y francés*, José Pérez Riesco (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 1955.

LUKÁCS, George. *Teoría de la novela*, Juan José Sebreli (trad.), Barcelona, Edhasa, 1971.

M. LOPES, Ana Cristina y REIS, Carlos. *Diccionario de narratología*, Ángel Marcos de Dios (trad.), Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995.

MAGRIS, Claudio. "Biografía y novela", *Revista de occidente*, n° 220, septiembre 1999, pp. 21-37.

MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*, Juan García Ponce (trad.), Barcelona, Editorial Ariel, 2002.

MARTÍN, Ángeles. Prólogo a *Atenea o la niña que perdió el ombligo. Reencuentro con la Madre y la Identidad Femenina*, Itsaso Colina Olabarria, Madrid, Noss y J. editores, 1995, pp. 5-8.

MARTÍN GAITE, Carmen. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1982.

_____: *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Anagrama, 3ª ed., 2000.

_____: *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002.

MORETTI, Franco. *Atlas de la novela europea. 1800-1900*, Mario Merlino (trad.), Madrid, Trama Editorial, 2001.

MORALES SÁNCHEZ Isabel y COCA RAMÍREZ Fátima (eds). *Estudios de teoría literaria como experiencia vital*, Universidad de Cádiz, 2008.

ORTEGA Y GASSET, José. *¿Qué es filosofía?*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

_____: "Pidiendo un Goethe desde dentro", *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, t. IV, 1947, pp. 395-420.

ORTIZ-OSÉS, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica*, Barcelona, Anthropos, 1986.

PÉREZ, Ana Rosa y ZIRIÓN, Antonio. *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

PRADA OROPEZA, Renato. “Epifanía y revelación: dos cuentos de Aline Pettersson”, *Los sentidos del símbolo III*, México, Universidad Veracruzana, 2007, pp. 115-131.

_____: *El discurso-testimonio y otros ensayos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia. *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1995.

REVUELTAS, Eugenia. “Las relaciones entre historia y literatura: una galaxia interminable”, AA. VV., *El historiador frente a la historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 151-166.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.

_____: *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Agustín Neira (trad.), México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.

_____: *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Agustín Neira (trad.), México, Siglo Veintiuno Editores, 1996.

ROBERT, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Rafael Durbán Sánchez (trad.), Madrid, Taurus, 1973.

RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles. *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*, Kassel, Universidad de Oviedo/Edition Reichenberger, 1996.

ROMÁ, Rosa. *Mujer, realidad y mito*, Barcelona, Plaza & Janés, 1979.

RUBIAL GARCÍA, Antonio. “¿Historia 'literaria' versus historia 'académica'?”, AA. VV., *El historiador frente a la historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 41-60.

SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y peripecia*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002.

SÁNCHEZ MECA, Diego. *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alderabán Ediciones, 1996.

SÁNCHEZ VILLASEÑOR, José. *Introducción al pensamiento de Jean Paul Sartre*, México, Editorial Jus, 1950.

SARTRE, Jean Paul. *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Juan Valmar (trad.), Buenos Aires, Losada, 1966.

_____: *La náusea*, Aurora Bernádez (trad.), Madrid, Alianza Losada, 1981.

_____: *El existencialismo es un humanismo*, Gustavo J. Monzón y Armando Perea Cortés (edic.), México, Ediciones Quinto Sol, 1994.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of Their Own. Brithish Women Novelist from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, 1977.

_____: *The New Feminist Criticisc*, New York, Pantheon Books, 1985.

SUÁREZ, J.C. *La mujer construida. Comunicación e identidad femenina*, Sevilla, Editorial MAD, 2006.

TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Miguel Salazar (trad.), Barcelona, Paidós, 2000.

VAN GENNEP, Arnold. *The Rites of Passage*, Monika B. Vizedom y Gabrielle L. Caffé (trads.), University of Chicago Press, 1960.

VALLES CALATRAVA, José R. y ÁLAMO FELICES, Francisco. *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Editorial Alhulia, 2002.

VILANOU TORRANO, Conrado. Prólogo a *El concepto de «Bildung» en el neohumanismo alemán*, Huelva, Hergué, Editora Andaluza, 1998, pp. 7-20.

WHAL, Jean André. *Historia del existencialismo*, Bernardo Guillén (trad.), Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1971.

ZAMBRANO, María. *Dos fragmentos sobre el amor*, Málaga, Begar Ediciones, 1982.

_____: *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986.

_____: *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Madrid, Mondadori, 1989.

_____: *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1992.

_____: *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*, Jesús Moreno Sanz (edit.), Madrid, Ediciones Siruela, 1993.

_____: *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1998.

2.2 OBRAS SOBRE CRÍTICA LITERARIA

AIZENBERG, Edna. “El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra”, *Revista Iberoamericana*, n° 132-133, julio-diciembre 1985, pp. 539-546.

ÁLAMO FELICES, Francisco. *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Universidad de Almería, 1996.

ALBORG, Concha. *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993.

ALBORG, Juan Luis. “Reseña de *Tristura*”, *La Estafeta Literaria*, n° 209, 1961, p. 20.

ALDECOA, Josefina R. Prólogo a *Cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1977.

_____: “Carmen Martín Gaité, escritora total”, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Emma Martinell Gifre (coord.), Universidad de Barcelona, 1997, pp. 41-43.

ALMELA, Margarita. “Para que la vida no yazga envuelta en alto olvido”. Imágenes de la memoria en la obra de Francisca Aguirre”, *Ecos de la memoria*, Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmán y Marina Sanfilippo (coordinadoras), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011, pp. 11-37.

ARIZMENDI MARTÍNEZ, Milagros, LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes y SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. *Análisis de obras literarias. El autor y su contexto*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.

AVELLO, Manuel F. *Dolores Medio y Nosotros, los Rivero*, Oviedo, Alsa Grupo, 1995.

BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier. “El portador de la conciencia”, epílogo a *Prometeo encadenado*, Ramón Irigoyen (trad.), Barcelona, Random House Mondadori, 2009, pp. 133-158.

BARRERO PÉREZ, Óscar. *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Editorial Gredos, 1987.

_____: *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Editorial Castalia, 1989.

BARRETTINI, Celia. “Ana María Matute, la novelista pintora”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 144, diciembre 1961, pp. 405-412.

BELLVER, Catherine G, “Las ambigüedades de la novela feminista española”, *Letras femeninas*, vol. XXXI, n° 1, verano 2005, pp. 35-41.

BENSON, Ken, “De la amnesia a la nostalgia. Reflexiones sobre la función de la memoria en tres textos de autores contemporáneos (Rosa Chacel, Juan Benet, Antonio Muñoz Molina”, *El arte de la memoria: Incursiones en la narrativa española contemporánea*, Inge Beisel (ed.), Universidad de Mannheim, 1997, pp. 7-26.

BORAU, José Luis, “¿Cuál es la diferencia?”, *El legado de Carmen Martín Gaité*, J. Teruel (coord.), *Ínsula*, núms. 769-770, enero-febrero 2011, pp. 37-42.

BRAVO, María-Elena. *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona, Ediciones Península, 1985.

CABALLÉ, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995.

CAMPOS, Julieta. “Lezama o un heroísmo secreto”, *Un heroísmo secreto*, México, Editorial Vuelta, 1988, pp. 96-104.

CARBAYO-ABENGÓZAR, Mercedes. “De la intra-historia a la propia historia. Lidiando con la Historia y la Literatura en María Zambrano y Carmen Martín Gaité”, *Escribir mujer, narradoras españolas hoy. Actas del XIII Congreso de Literatura Española*, Enrique Baena (coord.), Universidad de Málaga, 1999, pp. 305-313.

_____: “Lo raro no es sólo vivir, lo raro es también hablar”, *Carmen Martín Gaité*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pp. 19-32.

CARO BAROJA, Pío. Introducción a *El árbol de la ciencia*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1990, pp. 13-26.

CASTILLO PUCHE, J. “*La isla y los demonios*, segunda novela y segundo éxito de Carmen Laforet”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 30, junio 1952, pp. 384-386.

CHARLON, Anne. “Cambios y permanencias del rol femenino en las relaciones de pareja”, *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Pilar Nieva-de la Paz (ed.), Amsterdam, Editions Rodopi, 2009, pp. 45-63.

CIPLIJAUŠKAITĖ, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores-Editorial Anthropos, 1994.

_____: *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

_____: *La construcción del yo femenino en la literatura*, Universidad de Cádiz, 2004.

COLINA MARTÍN, Sergio. “Literatura y orfandad en la Barcelona de posguerra: Rabinad y Juan Marsé”, *Espéculo*. Revista de estudios literarios, n° 44, Universidad Complutense de Madrid, 2010: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/orfandad.html>.

_____: “Literatura y orfandad en la Barcelona de posguerra (2): los hermanos Goytisolo”, *Espéculo*. Revista de estudios literarios, n° 45, Universidad Complutense de Madrid, 2010: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/orfandad.html>.

CONDE PEÑALOSA, Raquel. *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española (1940-1965)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004.

CONTE, Rafael. Introducción a *Entre visillos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1984.

CORBALÁN, Pablo. Introducción a *Primera memoria*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986.

CRESPO, Salvador. “Aproximación al concepto de personaje novelesco: los personajes en *Nada*, de Carmen Laforet”, *Anuario de Estudios Filológicos*, n° XI, 1988, pp. 131-147.

CRUZ-CÁMARA, Nuria, “Matando al ángel del hogar a principios del siglo XX: Las Mujeres revolucionarias de Margarita Nelken y Federica Montseny”, *Letras femeninas*, vol. XXX, 2, diciembre 2004, pp. 7-28.

DAVIS, Michele S., “Dos aspectos de la mujer en busca de sí misma y en contra de la sociedad”, *Revista Iberoamericana*, núm.132-133, julio-diciembre 1985, pp. 621-626.

DÍAZ NARBONA, Inmaculada, “Marguerite Duras: “La Douleur” como escritura de una confesión”, *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, Félix Menchacatorre (ed.), San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1990, pp. 137-143.

EL SAFFAR, Ruth. “En busca de Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”, *Revista Iberoamericana*, n° 116-117, julio-diciembre 1981, pp. 223-231.

ENCINAR FÉLIX, M. Ángeles. *Narrativa española del siglo XX. 10 autores*, Madrid, Edelsa, 2002.

_____: *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds), Madrid, Visor Libros-Universidad Autónoma de Madrid-Saint Louis University, 2009.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. “Matute, Ana María: *En esta tierra*. Barcelona. [1955]”, *Revista de Literatura*, T.IX, 17-18, enero-junio 1956, pp. 186-187.

_____: Introducción a *Las mejores novelas contemporáneas, T. XI (1945-1949)*, Barcelona, Planeta, 1974.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. “Tristura por Elena Quiroga”, *ABC* Sevilla, 18 diciembre de 1960, p. 31.

FERNÁNDEZ, Michael Arel. *Temas bíblicos en la obra de Ana María Matute: su expresión y significado*, PH. D., University of Colorado at Boulder, 1979.

FERRERO, Carmen. “La rebeldía femenina: análisis comparativo entre Carmen Laforet y Beatriz Guido”, *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 541-554.

FONCEA HIERRO, Isabel. *Barrio de Maravillas, de Rosa Chacel: Claves y Símbolos*, Diputación Provincial de Málaga, 1999a.

_____: *Rosa Chacel: memoria e imaginación*, Diputación Provincial de Málaga, 1999b.

FORNEAS FERNÁNDEZ, María Celia. *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres (1944-1959)*, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

FOSTER, David W. “Nada de Carmen Laforet (Ejemplo de neo-romance en la novela contemporánea)”, *Revista Hispánica Moderna*, n.º. 1-2, enero-abril 1966, pp. 43-55.

_____: “Nada”, *Historia y Crítica de la Literatura Española, Época Contemporánea: 1939-1980*, Francisco Rico (ed), Barcelona, Editorial Crítica, 1981, pp. 386-391.

FRAAI, Jenny. *Eulalia Galvarriato (1904-1997)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003a.

_____: *Rebeldías camufladas: análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares/Centro Asesor de la Mujer, 2003b.

FREIXAS, Laura. Prólogo a *Entre visillos*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001.

FUENTE, Inmaculada de la, “Enigmática Carmen Laforet”, *Letras femeninas*, vol. XXXI, n.º 1, verano 2005, pp. 24-27.

FUENTES, Víctor. “Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute”, *Novelistas españoles de posguerra*, Rodolfo Cardona (ed.), Madrid, Taurus, 1976, pp. 105-109.

GALDONA PÉREZ, Rosa Isabel. *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 2001.

GÁNDARA, Consuelo de la. “La mujer en la literatura española del siglo XX”, *La mujer en el mundo contemporáneo*, María Ángeles Durán (ed.), Universidad Autónoma de Madrid, 1981, pp. 131-154.

GARCÍA DE NORA, Eugenio. “Los mercaderes (Notas de una relectura”, *Compás de Letras*, 4, 1994, pp. 123-137.

GARCÍA-DONCEL, María R. *El modelo femenino en Jane Eyre*, Universidad de Cádiz, 1988.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. “Conversación con Rosa Chacel”, *Un Ángel Más*, n°. 3-4, 1988, pp. 15-43.

GAZARIAN-GAUTIER, Marie-Lise. *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

GICH, Juan. “*Los Abel*, primera novela”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 7, enero-febrero 1949, pp. 219-220.

GIL, Miguel L. “La educación como materia novelesca. Paul Bourget-Unamuno-Pérez de Ayala”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 348, junio 1979, pp. 596-608.

GIMENO, Jorge. “El 'Bildungsroman' de la 'A' a la 'Z'”, *Claves de razón práctica*, n° 103, junio 2000, pp. 77-79.

GIRONELLA, José M.^a “Doy Fe”, prólogo a *Adolescente*, Barcelona, José Janés Editor, 1957, pp. 5-7.

GODOY GALLARDO, Eduardo. *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Editorial Playor, 1979.

GÓMEZ BLESA, Mercedes. “María Zambrano: Del escribir”, en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 163-171.

GONZÁLEZ, Emilio, “Reseña de *Nosotros, los Rivero*”, *Revista Hispánica Moderna*, n° 1, enero 1955, p. 150.

GONZÁLEZ, Inmaculada, Guía de lectura a *Entre visillos*, Madrid, Austral Destino, 2007.

GUEL BENZU, José María. “Juan García Hortelano: *El gran momento de Mary Tribune*”, *Revista de libros*, n° 134, 2008, pp. 36-37.

GUILLERMO, Edenia y HERNÁNDEZ, Juana Amelia. *Novelística española de los sesenta*, Valencia, Eliseo Torres & Sons, 1971.

GULLÓN, Germán. Introducción a *Primera memoria*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, pp. IX-XXXV.

HORNEDO, Rafael María de. “El mundo novelesco de Ana María Matute”, *Razón y Fe*, n° 754, noviembre 1960, pp. 329-346.

IFACH, María de Gracia, “Reseña de *Nosotros, los Rivero* de Dolores Medio”, *Verbo*, n° 28, diciembre 1953, pp. 35-36.

ILIE, Paul. *Literatura y exilio interior. (Escritores y sociedad en la España franquista)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

ILLANES ADARO, Graciela. *La novelística de Carmen Laforet*, Madrid, Editorial Gredos, 1971.

IRIZARRY, Estelle. “*Cinco sombras*, de Eulalia Galvarriato: una novela singular de la postguerra”, en *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Janet Pérez (ed.), Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 47-56.

IZQUIERDO, Lluís. Introducción a *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997.

JIMÉNEZ GONZÁLEZ, Mercedes. *Carmen Martín Gaité y la narración: Teoría y práctica*, Tesis de Doctor of Philosophy, Riverside, University of California, 1988.

JOHNSON, Roberta. “El concepto de la soledad en el pensamiento feminista español”, *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Pilar Nieva-de la Paz (ed.), Amsterdam, Editions Rodopi, 2009, pp. 23-44.

JORDAN, Barry. *Laforet: “Nada”*, Londres, Grant & Cutler, 1993, pp. 59-72.

JURADO MORALES, José. *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Editorial Gredos, 2003.

KRONIK, John W. “*Nada* y el texto asfixiado: proyección de una estética”, *Revista Iberoamericana*, n°. 116-117, julio-diciembre 1981, pp. 195-202.

_____: “La narrativa de Martín Gaité: escalas y contextos”, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Emma Martinell Gifre (coord.), Universidad de Barcelona, 1997, pp. 27-38.

KUNDERA, Milan. "El secreto de las edades de la vida (Gudbergur Bergsson: *El cisne. Un encuentro*", Beatriz de Moura (trad.), México, Tusquets Editores México, 2009, pp. 42-45.

LAGOS, María Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 1996.

LANCELOT ALLAHAR, Willis. *La creación literaria de Ana María Matute*, Santiago de Compostela, Imprenta Universitaria, 1985.

LARROSA, Jorge (ed.). *Trayectos, escrituras, metamorfosis (La idea de formación en la novela)*, Barcelona, PPU, 1994.

LEE, Sohyun. "El bildungsroman y el realismo: la mujer como agente del libre albedrío en *Pepita Jiménez* de Juan Valera", *Divergencias*. Revista de estudios lingüísticos y literarios, vol. 2, núm. 1, Arizona, Universidad de Arizona, 2004, pp. 119-128.

LÓPEZ, Francisca. *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Editorial Pliegos, 1995.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. "Cinco sombras", *Ínsula*, n° 21, septiembre 1947, p. 3.

LUTES, Leasa Y. *Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto del "Bildungsroman" femenino*, New York, Peter Lang Publishing, 2000.

MAINER, José-Carlos. "Por ejemplo, 1944. Un año de literatura", *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, pp. 83-102.

_____: *Tramas, libros, nombres*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2005.

_____: Prólogo a *Carmen Martín Gaité. Obras completas. Novelas I (1955-1978)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 55-89.

MANGUEL, Alberto. "Llorar después de leer", *Babelia, El País*, 8 noviembre de 2008, p. 7.

MAÑAS, María del Mar. "Carmen Martín Gaité: la imaginación como huida de la posguerra", *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*, Marina Mayoral y María del Mar Mañas (eds), Madrid, Sial, 2010, pp. 129-175.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

_____: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993.

_____: *Tirando del hilo. Artículos 1949-2000*, José Teruel (ed.), Madrid, Alfaguara, 2006.

MARTINELL GIFRE, Emma (coord.). *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Universidad de Barcelona, 1997.

MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa. “Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n° extraordinario, Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 529-546.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, María del Mar. *El lenguaje del auto-descubrimiento en la narrativa de Mercé Rodoreda y Carmen Martín Gaité*, Tesis de Doctor of Philosophy, University of Wisconsin-Madison, 1988.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio. “Elena Quiroga: anillos para una dama”, *ABC*, 16 enero de 1983, p. 51.

MAS, Salvador. “El mito de una subjetividad bella”, introducción a *Confesiones de un alma bella*, Salvador Mas (trad.), Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, pp. 9-67.

MAYANS NATAL, María Jesús. “Variantes estéticas del feminismo español en la narrativa de dos décadas, 1960 y 1970”, *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, Félix Menchacatorre (ed.), San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1990, pp. 313-319.

_____: *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991.

MAYORAL, Marina. Prólogo a *Entre visillos*, Madrid, Austral Destino, 2007.

MEDINA, Héctor. *La novelística de Carmen Martín Gaité: búsqueda de una voz*, Tesis de Doctor of Philosophy, Brown University, 1985.

MENCHACATORRE, Félix (ed.). *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1990.

MINARDI, Adriana E. “Trayectos urbanos: paisajes de la posguerra en *Nada*, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, n° 30, Universidad Complutense de Madrid, 2005: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/laforet.html>.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. “Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género”, *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Pilar Nieva-de la Paz (ed.), Amsterdam, Editions Rodopi, 2009, pp. 187-205.

MONTERO, Rosa. “Ana María Matute. El regreso del cometa”, *El País semanal*, n° 1,041, 8 de septiembre de 1996, pp. 52-56.

MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima (eds). *Estudios de teoría literaria como experiencia vital*, Universidad de Cádiz, 2008.

MOSTAZA, Bartolomé. “Carmen Laforet, la novelista introspectiva”, *El Libro Español*, n° 77, mayo 1964, pp. 180-184.

NAVARRO DURÁN, Rosa. “*Nada*: La mirada al otro y el olvido de sí”, en *Escribir mujer. Narradoras Españolas Hoy*. Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 2000, pp. 57-61.

NICHOLS, Geraldine C. *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1992.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar. *Narradoras españolas en la Transición política*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2004.

_____: “La evolución de los roles de género en las representaciones literarias”, *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Pilar Nieva-de la Paz (ed.), Amsterdam, Editions Rodopi, 2009, pp. 9-20.

NOE, Elisabetta. “Otro paso 'Fuera del tiempo': *Al volver la esquina* de Carmen Laforet”, *Revista de Literatura*, n° 138, julio-diciembre 2007, pp. 559-576.

PALOMO, M^a del Pilar. “El Paraíso perdido. La narrativa de Ana María Matute es un acercarse a los seres indefensos golpeados por una incomprensiva realidad”, *Panorama de Libros. Mercurio*, n° 100, abril 2008, pp. 8-9.

PARAJON, Mario. “Personajes, situaciones y objetos imaginarios en 1945”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 270, diciembre 1972, pp. 527-542.

PÉREZ, Janet I. “Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la postguerra y después”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. III. *La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos/Universidad de Puerto Rico, 1996, pp. 273-309.

_____: “Presencia de la 'Quest Romance' en las últimas obras de Carmen Martín Gaité”, *Escribir mujer, narradoras españolas hoy. Actas del XIII Congreso de Literatura Española*, Enrique Baena (coord.), Universidad de Málaga, 1999, pp. 89-111.

_____: “La evolución de modelos de género femenino”, *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Pilar Nieva-de la Paz (ed.), Amsterdam, Editions Rodopi, 2009, pp. 133-152.

PESSARRODONA, Marta. Introducción a *Jane Eyre*, Juan G. de Luaces (trad.), Barcelona, Editorial Planeta, 1987, pp. IX-XVII.

PLATA, Francisco. *La novela del artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular*, Tesis de Doctor of Philosophy, University of Texas at Austin, 2009.

POPE, Randolph D. *Novela de emergencia. España 1939-1954*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1984.

ORTEGA, Esperanza. "Leticia Valle o la mirada perspicaz", *Un Ángel Más*, n° 3-4, Valladolid, 1988, pp. 55-64.

ORTEGA, José. "La frustración femenina en *Los mercaderes* de Ana María Matute", *Hispanofila*, n° 53, enero 1975, pp. 31-38.

ORTIZ, Lucía. "Ambigüedad y sugerencias en las *Memorias de Leticia Valle*", *Anthropos* n° 85, junio 1988, pp. VI-VIII.

QUINTANA TEJERA, Luis María. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.

RAMOS, Ramón. "Maurice Halbwachs y la memoria colectiva", *Revista de Occidente*, n°. 100, 1989, p. 67.

RALLO GRUSS, Asunción, "El exorcismo de la palabra. (Reflexiones sobre algunas novelistas de posguerra)", *Litoral. Revista de la poesía y el pensamiento*, Lorenzo Saval y J. García Gallego (edic.), n° 169-170, 1986, pp. 269-273.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia. "Entrevista a Ana María Matute", *Compás de Letras*, 4, junio 1994a, pp. 15-23.

_____: "La obra narrativa de Ana María Matute", *Compás de Letras*, n° 4, junio 1994b, pp. 57-75.

_____: *Ana María Matute*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000a.

_____: "Mujer y espacio narrativo", *Escribir Mujer. Narradoras Españolas Hoy*. Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 2000b, pp. 223-233.

_____: *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004.

REQUENA HIDALGO, Cora. *Rosa Chacel (1889-1994)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002.

RIDDEL, María del Carmen. *La escritura femenina en la postguerra española*, New York, Peter Lang Publishing, 1995.

RIERA, Carme, “Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?”, *Quimera*, n° 18, abril 1982, pp. 9-12.

ROBERTS, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Editorial Gredos, 2ª ed., 1978.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. “La metaficción sin alternativa: un sumario”, *Anthropos*, n° 208, 2005, pp. 42-49.

RODRÍGUEZ, Esperanza. “Estación Ida y Vuelta: Iniciación ritual al viaje creador”, *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*, Mª Pilar Martínez Latre (ed.), Logroño, Universidad de La Rioja, 1994, pp. 77-88.

ROLÓN-COLLAZO, Lissette. *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y ¡Hola!*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

ROMÁ, Rosa. *Ana María Matute*, Madrid, EPESA, 1971.

ROMERA CASTILLO, José. *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor Libros, 2006.

RUIZ CAMACHO, Antonio. “Siempre he sido una rarita. Entrevista a Ana María Matute”, *Reforma*, sección Cultura, 14 de junio de 1997, p. 2.

SAÍNZ DE LA TORRIENTE, Enrique. Introducción a *La novela pastoril española*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1987, pp. 7-14.

SÁNCHEZ-CASCADO, María José. “... La lengua quebrada y en casa”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). III. La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Universidad de Puerto Rico/Anthropos, 1996, pp. 213-238.

SANZ VILLANUEVA, Santos. “Conversación pública de Ana María Matute”, *República de las Letras*, febrero 1998, pp. 11-30.

SCHYFTER, Sara E., “La mística masculina en *Nada*, de Carmen Laforet”, *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Janet Pérez (ed.), Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 85-93.

SECO, Manuel. “La lengua coloquial: 'Entre visillos', de Carmen Martín Gaité”, *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 361-379.

SENABRE, Ricardo. Prólogo a *La busca*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 7-17.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. “La sombra de Bernarda Alba: Una aproximación al motivo del encerramiento femenino en la narrativa española del siglo XX”, *Género y*

Géneros I. Escritura y Escritoras iberoamericanas, Universidad Autónoma de Madrid, 2006, pp. 313-325.

SERVÉN DÍEZ, Carmen. “Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años cuarenta: la evolución de Carmen de Icaza”, *Asparkía*, Investigació Feminista, n° 7, 1996, pp. 91-102.

SIGUÁN, Marisa. “Wilhelm Meister y Heinrich von Ofterdingen: De las dificultades de formación del héroe”, *Trayectos, escrituras, metamorfosis (La idea de formación en la novela)*, Jorge Larrosa (edit.), Barcelona, PPU, 1994, pp. 31-47.

SOBEJANO, Gonzalo. “Direcciones de la novela española de postguerra”, *Novelistas españoles de postguerra*, Rodolfo Cardona (ed.), Madrid, Taurus, 1976, pp. 47-64.

_____: “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, n° 512-513, agosto-septiembre 1989, pp. 4-6.

TERUEL, José. Introducción a *Carmen Martín Gaité. Obras completas. Novelas I (1955-1978)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 9-54.

TORRES BITTER, Blanca. “Tristura de Elena Quiroga: de los signos temporales a la organización antitética del relato”, *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, X, n° 2, 1987, pp. 405-421.

_____: *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura, de Elena Quiroga*, Universidad de Málaga, 2001.

_____: *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*, Universidad de Málaga, 2002.

TRABA, Marta, “Hipótesis sobre una escritura diferente”, *Quimera* 13, 1981, pp. 9-11.

TRIGO, Beatriz. “El conflicto íntimo: la recuperación de la identidad a través de lo fantástico en *El secreto de Elisa* de Adelaida García Morales”, *Letras femeninas*, volumen XXXI, n° 1, 2005, pp. 180-194.

TRILLA BERNET, Jaime. “Pedagogías narrativas”, en *Trayectos, escrituras, metamorfosis (La idea de formación en la novela)*, Jorge Larrosa (ed.), Barcelona, PPU, 1994, pp. 107-128.

TRUEBA MIRA, Virginia. “La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc)”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, Universidad de Vigo, 2002, pp. 175-194.

URIBARRI, Rafael. "Elena Quiroga habla para *Diario de Navarra*", *Diario de Navarra*, 22 de junio 1969, p. 27.

USANDIZAGA, Aránzazu. *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*, Barcelona, PPU, 1993.

VARGAS LLOSA, Mario. "El escritor en la plaza", *El País*, 13 de diciembre 2009, p. 35.

VASSILEVA KOJOUHAROVA, Stefka, "La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra", *Compás de Letras*, nº 4, 1994, pp. 39-53.

VEIGA CÓRDOBA, Pablo. "Aprendizaje, mito y modelos de mujer en *Nada*, de Carmen Laforet», *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 137-147.

VILANOVA, Antonio. *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Editorial Lumen, 1995.

VILLANUEVA, Darío. *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 3ª edic., 1995.

VILLEGAS, Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1978.

VILLENA, Luis Antonio de. Prólogo a *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.

ZAHAREAS, Anthony N., "Primera memoria como realidad y metáfora", *Compás de Letras*, nº 4, junio 1994, pp. 138-166.

ZAMORA, Miguel A. "Los ecos de una guerra en *Los hijos muertos*", *Compás de Letras*, nº 4, junio 1994, pp. 110-122.

ZAVALA, Iris M. "Fin de siglo y modernidad: urdimbre metafórica del cuerpo", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). III. La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Universidad de Puerto Rico/Anthropos, 1996, pp. 115-160.

ZECCHI, Barbara. "Contradicciones del discurso femenino franquista (*El ventanal*)", *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds), Barcelona, Anthopos, 2002, pp. 195-212.

ZOVCO, Maja. "Las escritoras de posguerra y su compromiso con la enseñanza libre", *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), Madrid, Visor Libros-Universidad Autónoma de Madrid-Saint Louis University, 2009, pp. 339-348.

2.3. OBRAS SOBRE HISTORIA DE ESPAÑA E HISTORIA DE LA LITERATURA ALEMANA Y ESPAÑOLA

ARCO BLANCO, Miguel Ángel del. “Morir de hambre'. Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer franquismo”, *España en los años sesenta. La percepción de los cambios*, AA. VV. *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, Universidad de Alicante, n°5, 2006, pp. 241-258.

ANTONIO SÁNCHEZ, Jesús de Miguel. *La Guerra Civil Española día a día 1936-1939*, Madrid, Edición Compañía/Editorial LIBSA, 2004.

ABELLÁN, Manuel. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.

ALDECOA, Josefina. *Los niños de la guerra*. Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1983.

_____: “Los niños de la guerra”, *El grupo poético del 50, 50 años después*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000, pp. 95-108.

ALONSO TEJADA, Luis. *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977.

ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando. *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1975.

ASÍS GARROTE, M^a Dolores. *Última hora de la novela en España*, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

AUB, Max. *Hablo como hombre*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2002.

BAQUERO GOYANES, Mariano. “La novela española de 1939 a 1953”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 67, julio 1955, pp. 81-95.

BARRERO PÉREZ, Óscar. *Historia de la Literatura Española Contemporánea. (1939-1990)*, Madrid, Fundamentos Maior, 1992.

BASANTA, Ángel. *Literatura de la postguerra: La narrativa*, Madrid, Editorial Círculo de Lectores, 1992.

BENERÍA, Lourdes. *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1977.

BENEYTO, Antonio. *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Editorial Euros, 1975.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. *Historia social de la literatura española*, Madrid, Akal, 2000.

BONET, Laureano. “La revista 'Laye' y la novela española de los años cincuenta”, *Ínsula*, n° 396-397, noviembre-diciembre 1979, p. 8.

_____: “Narrativa: primera posguerra”, *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 301-327.

BROWN, G. G. *Historia de la literatura española 6/1. El siglo XX*, Carlos Pujol (trad.), Barcelona, Editorial Ariel, 1983.

CAPMANY, María Aurelia. *El feminismo ibérico*, Barcelona, oikos-tau ediciones, 1970.

CARR, Raymond. Introducción a *Historia de España. La época de Franco (1939-1975)*, T. XLI, José María Jover Zamora (dir.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

CARBAYO-ABENGÓZAR, Mercedes. “Modernas y posmodernas: de Juanita Reyna a Martirio en la búsqueda de prototipos femeninos para el siglo XX”, *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero (coord.), Universidad de Málaga, 2002, pp. 151-173.

CÁRDENAS, Valentín y MEDINA, Raquel (coords.), *Diccionario de escritores. Quién es quién hoy en las letras españolas*, Madrid, Centro Español de Derechos Reprográficos, 1996.

CASANOVA, Julián. “Guerra Civil y violencia política”, *La guerra civil española*, Julián Casanova y Paul Preston (coords.), Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2008, pp. 27-60.

CAUDET, Francisco. *Cultura y Exilio. La revista “España Peregrina” (1940)*, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1976.

CENDÁN PAZOS, Fernando. “XXV años de paz para el libro español”, *El Libro Español* 78, junio 1964, pp. 215-232.

CERRADA CARRETERO, Antonio. *La novela en el siglo XX*, Madrid, Editorial Playor, 1983.

CONTE, Rafael. “La novela española del exilio”, *Cuadernos para el Diálogo*, n° XIV, mayo 1969, p. 27.

CHUECA, Ricardo y MONTERO, José Ramón. “Fascistas católicos: el pastiche ideológico del primer franquismo”, *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, pp. 7-24.

CRANSTON, Maurice. “El romanticismo alemán”, *El romanticismo*, José Manuel Pedrosa (trad.), Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1997, pp. 27-57.

DELIBES, Miguel. *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito, 1985.

_____: *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Ediciones Destino, 2004.

DÍAZ-PLAJA, Fernando. *La guerra de España en sus documentos*, Barcelona, Plaza & Janés, 3ª ed., 1973.

DOMINGO, Carmen. *Coser y cantar*, Barcelona, Lumen, 2007.

EGIDO LEÓN, Ángeles. *El perdón de Franco. La represión de las mujeres en el Madrid de la posguerra*, Madrid, Catarata, 2009.

ESLAVA GALÁN, Juan. *Los años del miedo*, Barcelona, Planeta, 2008.

FEIMAN WALDMEN, Gloria y GOULD LEVINE, Linda. *Feminismo ante el Franquismo*, Miami, Ediciones Universal, 1980.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel. *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

FERRERAS, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

FORMICA, Mercedes. *Escucho el silencio. Pequeña historia de ayer II*, Barcelona, Planeta, 1984.

GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa. *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.

GARCÍA VIÑÓ, M. *La novela española del siglo XX*, Madrid, Ediciones Endimión, 2003.

GERD ROETZER, Hans y SIGUAN, Marisa. *Historia de la literatura alemana, I. De los inicios hasta 1890: épocas, obras y autores*, Barcelona, Editorial Ariel, 1990.

GOYTISOLO, Juan. *El furgón de cola*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1976.

GRACIA GARCÍA, Jordi. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Jordi Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.

_____: *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2006.

GUBERN, Román. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo. 1936-1975*, Barcelona, Ediciones Península, 1981.

GULLÓN, Ricardo (coord.). *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

IGLESIAS LAGUNA, Antonio. *Treinta años de novela española. 1938-1968*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970.

INTXAUSTI, Aurora. “El arte de hacer propaganda”, *El País*, 14 de abril de 2007, p. 41.

KOCH, Max. *Historia de la Literatura Alemana II*, 2ª ed., Carlos Riba (trad.), Barcelona, Editorial Labor, 1940.

LANDABURU, Ander. “Ramiro Pinilla: el franquismo contó con la posguerra para asesinar impunemente”, *Babelia, El País*, 20 de octubre de 2007, p. 5.

LOFF, Manuel. “La política cultural de los 'Estados nuevos’”, *Revista de Occidente*, nº. 223, diciembre 1999, pp. 41-62.

MAINER, José-Carlos. “La vida cultural (1939-1980’’, *Historia y crítica de la Literatura Española. Época contemporánea: 1939-1980*, Domingo Ynduráin (coord.), Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 5-13.

_____: “La reanudación de la vida literaria al final de la Guerra Civil”, *Historia y crítica de la Literatura Española. Época contemporánea: 1939-1980*, Domingo Ynduráin (coord.), Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 46-53.

_____: “Poesía e Historia: la fragua de una conciencia generacional”, *El grupo poético del 50, 50 años después*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000, pp. 61-71.

MARTÍN GAITE, Carmen. “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, *La Estafeta Literaria*, nº 433, 1 de diciembre 1969, p. 1.

_____: *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1987.

_____: *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, 1995.

MARTÍNEZ CACHERO, José Ma. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, Madrid, Castalia, 1997.

MIR CURCÓ, Conxita, “Violencia política, coacción legal y oposición interior”, *El primer franquismo (1936-1959)*, Glicerio Sánchez Recio (ed.), Madrid, Marcial Pons, 1999, pp. 115-145.

_____: “La política represiva de la nueva España”, *La guerra civil española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, pp. 123-160.

MODERN, Rodolfo E. *Historia de la literatura alemana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

MOLINERO, Carme. “Silencio e invisibilidad: la mujer durante el primer franquismo”, *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, pp. 63-82.

MORADIELLOS, Enrique. *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000.

NORA, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Editorial Gredos, 1973.

PARKER, R. A. C., “España de 1919 a 1945”, *El siglo XX. Europa 1918-1945*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982.

PASTOR, María Inmaculada. *La educación femenina en la postguerra (1939-1945). El caso de Mallorca*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1984.

PAYERAS, María *et al.* “El Grupo del 50: tradición y renovación”, *El grupo poético del 50, 50 años después*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000, pp. 73-86.

PAYNE, Stanley. “El día que Hitler pensó en apoyar a los 'rojos'”, *Crónica de El mundo*, n° 647, 9 de marzo de 2008, p. 9.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1997.

_____: *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores*, Pamplona, Cénlit ediciones, 2000.

PEREIRA, Armando. *Una España escindida: Federico García Lorca y Ramiro de Maeztu*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

PINILLA DE LAS HERAS, Esteban. *En menos de la libertad. Dimensiones políticas del grupo Laye en Barcelona y en España*, Barcelona, Anthropos, 1989.

PRESTON, Paul. “La guerra civil española”, *La guerra civil española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2008, pp. 11-25.

RAMOS ORTEGA, Manuel. "El Grupo del 50: tradición y renovación", *El grupo poético del 50, 50 años después*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2000, pp. 73-86.

REIG TAPIA, Alberto. "La ideología de victoria: la justificación ideológica de la represión franquista", *Revista de Occidente*, n° 223, diciembre 1999, pp. 25-40.

RÍO, Ángel del. *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, Barcelona, Ediciones B, 1988.

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli. "La Buena Educación", *El Franquismo año a año*, n° 1, Madrid, Unidad Editorial, 2006.

ROSADO BRAVO, Mercedes. "Mujeres en los primeros años del Franquismo. Educación, trabajo y salarios (1939-1959)", *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*, tom. II, Josefina Cuesta Bustillo (dir.), Madrid, Instituto de la Mujer, 2003, pp. 13-81.

ROSENVINGE, Teresa y PRADO, Benjamín, *Carmen Laforet*, Barcelona, Ediciones Omega, 2004.

RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. "La educación popular en el régimen franquista", *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Jordi Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Ensayo de un diccionario de la literatura. Tom. II. Escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Aguilar, 1964.

SÁNCHEZ RECIO, Glicerio, "Líneas de investigación y debate historiográfico", Glicerio Sánchez Recio (ed.), *El primer franquismo (1936-1959)*, Madrid, Marcial Pons, 1999a, pp. 17-40.

_____: Presentación a *El primer franquismo (1936-1959)*, Madrid, Marcial Pons, 1999b, pp. 11-15.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980.

_____: *Historia de la Literatura Española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Editorial Ariel, 1984.

_____: *La novela española durante el franquismo: itinerarios de anormalidad*, Madrid, Gredos, 2010.

SEVILLANO CALERO, Francisco. "Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo", *El primer franquismo (1936-1959)*, Glicerio Sánchez Recio (ed.), Madrid, Marcial Pons, 1999, pp. 147-166.

SIERRA, Verónica. *Palabras huérfanas. Los niños y la Guerra Civil*, Madrid, Editorial Taurus, 2009.

SOBEJANO, Gonzalo. *La novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1975.

SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio. *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.

SOTO CARMONA, Álvaro. “Historiadores y primer franquismo”, *Revista de Occidente*, nº 223, diciembre 1999, pp. 103-122.

THOMAS I ANDREU, Joan M^a. “La configuración del franquismo. El partido y las instituciones”, Glicerio Sánchez Recio (ed.), *El primer franquismo (1936-1959)*, Madrid, Marcial Pons, 1999, pp. 41-63.

_____: “La España sublevada”, *La guerra civil española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2008, pp. 217-235.

TORO, Suso de. “El fracaso del catolicismo español”, *El País*, 14 de septiembre de 2007, p. 14.

TUSELL, Javier. *La dictadura de Franco*, Barcelona, Altaya, 1996.

VILLANUEVA, Darío. “La novela social. Apostillas a un estado de la cuestión”, en AA.VV. *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 329-348.

VILLENA, Miguel Ángel. “Entre el miedo y la impunidad”, *Babelia, El País*, 14 octubre de 2006, p. 4.